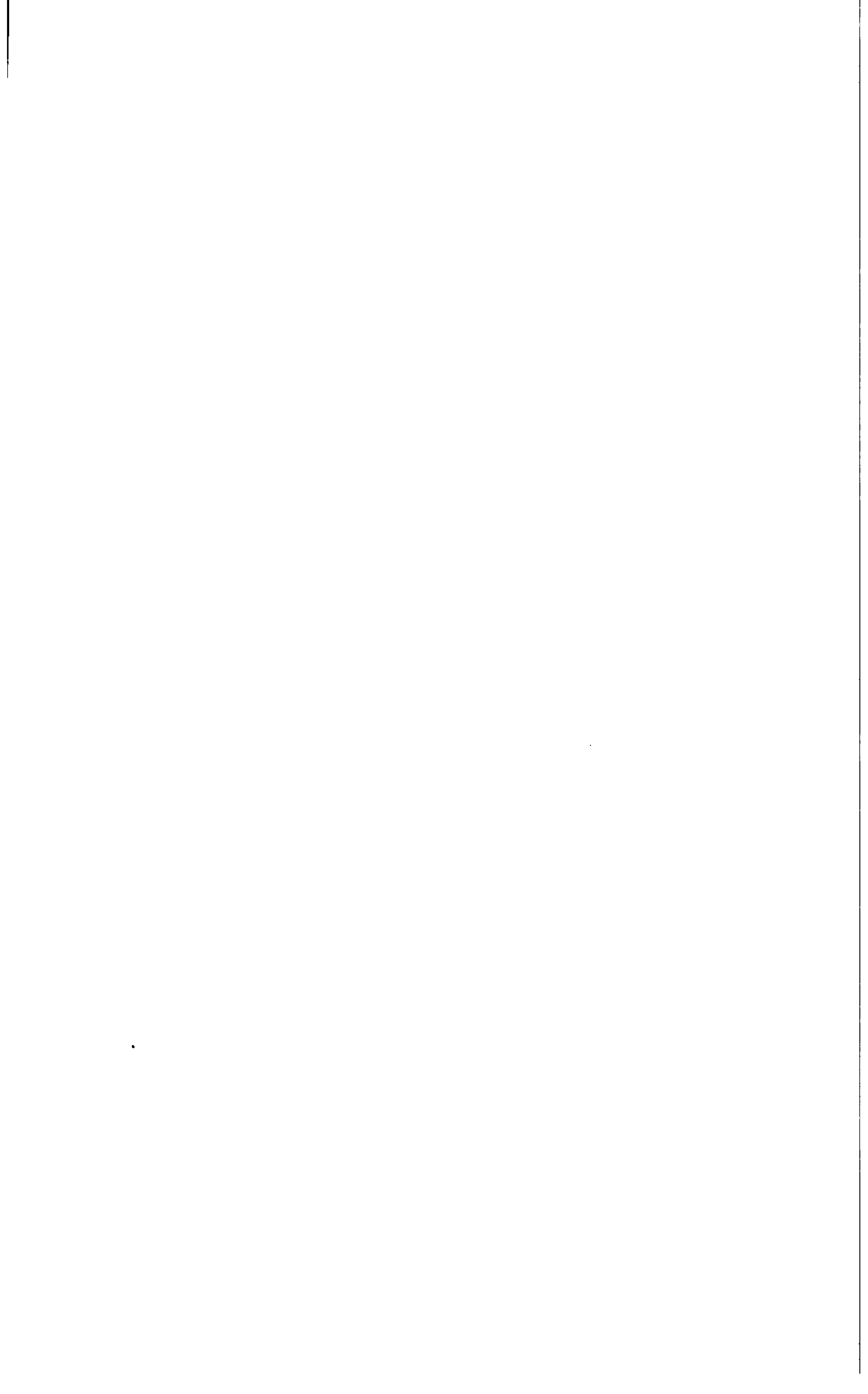






Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literatur-Geschichte
Herausgegeben von Professor Dr. **Oskar F. Walzel**, Bern


8. Heft

Conrad Ferdinand Meyers Renaissancenovellen

Von

Dr. Otto Blaser

Bern
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke)
1905

Die Sammlung

„Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literatur-Geschichte"

soll wissenschaftliche Studien zunächst aus dem Gebiete der neueren deutschen Literaturgeschichte umfassen, im weiteren auch aus dem gesamten Arbeitsfelde der neueren Philologie. Den Dissertationen, die aus den neuphilologischen Seminarien der Hochschule Bern hervorgehen, wird hier eine Unterkunftsstätte geboten, die sie mit Büchermarkt und gelehrter Welt in nähere Berührung setzt, als das bei Einzelveröffentlichung möglich ist. Den bestehenden Sammlungen und Zeitschriften, die jene Arbeiten bisher zum Teil aufnahmen, erwächst eine Entlastung, nicht eine Konkurrenz in diesem Unternehmen, das nicht neue Studien hervorrufen will, sondern in erster Linie zu bieten gedenkt, was nach den Bestimmungen der Hochschule Bern zum Drucke gelangen muss.

Um indes der neuen Sammlung von vornherein wissenschaftliches Interesse zu sichern, ist sie auch als Organ für kleinere Abhandlungen der *Hochschullehrer* Berns gedacht.



Untersuchungen
zur
neueren
Sprach- und Literaturgeschichte.

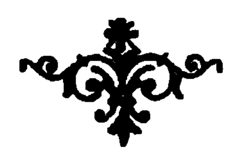
Herausgegeben
von
Professor Dr. Oskar F. Walzel.

---

8. Heft.

Dr. Otto Blaser.

Conrad Ferdinand Meyers Renaissancenovellen.



Bern.
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke).
1905.

Conrad Ferdinand Meyers
Renaissancenovellen

von

Dr. Otto Blaser.

Bern
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke)
1905.

Meinen Eltern.

Vorwort.

Den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit bildete ein kleines Referat: C. F. Meyers Verhältnis zu Jakob Burckhardt, das der Verfasser im deutschen Seminar des Herrn Prof. Dr. O. Walzel hielt. Nachdem durch diese Untersuchung bereits festgestellt war, dass Meyer die «Kultur der Renaissance» gründlich kannte und in seiner Auffassung von dem Geiste dieser Epoche durch Burckhardt stark beeinflusst war, trat die Frage näher, aus welchen Quellen der Dichter im einzelnen für seine Renaissancenovellen geschöpft, und in welcher Weise er sie verwertet habe. Darauf sollen die nachfolgenden Blätter Antwort geben. Leider liessen sich keine bestimmten Anhaltspunkte finden, welche Werke Meyer ausser seinen bereits bekannten Hauptquellen, Gregorovius und Raumer, benutzt haben könnte. Es blieb nichts anderes übrig, als aufs Geratewohl von historischem und literarischem Material über die vom Dichter behandelten Zeiten und Menschen zu untersuchen, was gerade zugänglich war und einigermassen von Belang schien. Wenn auf diese Weise auch selten mit Sicherheit eine bestimmte Quelle nachgewiesen werden konnte, so zeigte es sich doch, dass Meyer ausführliche Werke in Händen gehabt haben muss, und dass daraus vieles in seine Dichtungen hinübergeflossen ist; und indem ich ferner

untersuchte, wie nun Meyer dieses historische Material verarbeitete und seiner mit Burckhardt so genau übereinstimmenden Auffassung anpasste, ergaben sich neue Einblicke in sein poetisches Schaffen und sein ganzes künstlerisches Wesen überhaupt.

Es drängt mich, an dieser Stelle für das von vielen Seiten bewiesene Interesse an meiner Arbeit, besonders aber für die reiche Anregung und Förderung, die mir mein hochgeschätzter Lehrer, Herr Prof. Dr. Oskar F. Walzel, immer wieder zuteil werden liess, meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

Die ausführlichen Titel der am häufigsten zitierten Werke lauten:

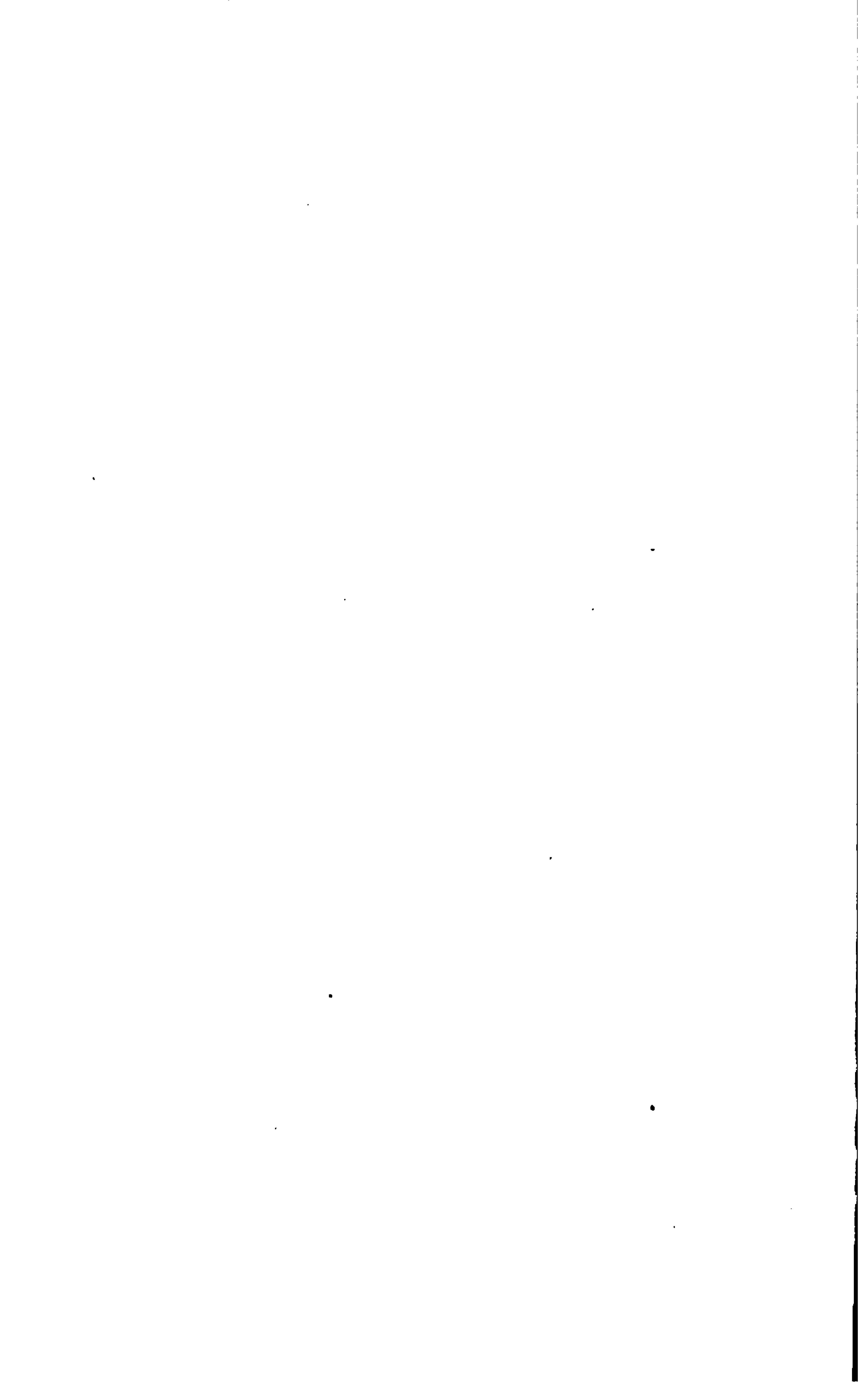
1. Jakob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Basel 1860[1].
2. Adolf Frey: Conrad Ferdinand Meyer. Sein Leben und seine Werke. Stuttgart 1900.
3. Ferdinand Gregorovius:
   a) Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. Vom V. bis zum XVI. Jahrhundert. Stuttgart 1859—1872.
   b) Lucrezia Borgia. Nach Urkunden und Korrespondenzen ihrer eigenen Zeit. Stuttgart 1874.
4. Friedrich von Raumer: Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Leipzig 1840—42.
5. Hans Trog: Conrad Ferdinand Meyer. Sechs Vorträge. Basel 1897.

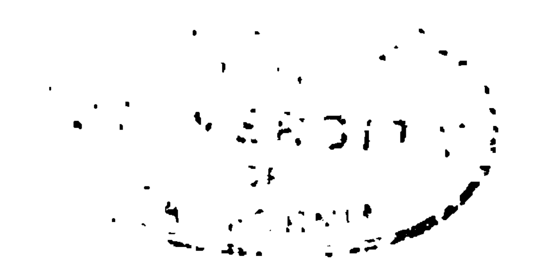
---

[1] Ich zitiere immer die erste Ausgabe, weil aus meinen Ausführungen auf Seite 18 hervorgeht, dass Meyer das Werk schon vor dem Jahre 1867 kannte. Die 2. Auflage erschien 1869 und weist, wie Jakob Burckhardt im Vorwort sagt, nur ganz geringfügige Änderungen auf. Die weiteren Auflagen (die 3. folgte 1877) besorgte Ludwig Geiger, der eine ziemlich starke, nicht allgemein gebilligte Überarbeitung des ganzen Werkes vornahm.

Die Werke des Dichters werden nach folgenden Ausgaben zitiert:

1. Plautus im Nonnenkloster: Novellen, erster Band. Achte Auflage 1896.
2. Die Hochzeit des Mönchs: Novellen, zweiter Band. Achte Auflage 1896.
3. Die Versuchung des Pescara: Sechzehnte Auflage 1901.
4. Angela Borgia: Zwölfte Auflage 1900.
5. Gedichte: Neunte Auflage 1898.





I. Kapitel.

Jakob Burckhardt und C. F. Meyer.

Der Genius der Bildung und der Kunst, der im klassischen Altertum so hell über der Menschheit geleuchtet hatte, versank im Mittelalter in einen langen, dumpfen Traum, aus dem er im 14. Jahrhundert in Italien langsam zu erwachen begann. Mit Dante, Petrarca und Boccaccio hob damals eine gewaltige Bewegung an, die alle geistigen Kräfte Italiens zu einer unerhörten Entfaltung brachte, die andern Nationen Europas auf die Bahn ihrer Entwicklung mit sich fortriss und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wieder abfiel, um von dem Zeitalter der Gegenreformation abgelöst zu werden. Das Wiederaufblühen des antiken Geisteslebens, das einen Hauptcharakterzug dieser Bewegung ausmacht, gab ihr den Namen Renaissance — Wiedergeburt. Durch ihre Eigenartigkeit, Kraft und Schönheit, besonders durch ihr Heer von bedeutenden Geistern, durch ihre Feldherren, Staatsmänner, Dichter, Künstler und Gelehrten, hat diese Periode der italienischen Geschichte das Interesse der spätern Geschlechter jederzeit mächtig angezogen. Eine Menge historischer Werke hat es sich zur Aufgabe gemacht, diese überreiche Zeit in ihren grossartigen, glänzenden und greuelvollen Zügen

darzustellen. Sie schildern die beständig die ganze Halbinsel durchtobenden politischen Kämpfe, sie erzählen uns von wissenschaftlichen Schöpfertaten und herrlichen Kunstwerken; sie weisen aber auch hin auf die Verwilderung der Sitten, auf den übermässigen Prachtaufwand und Hang zum Wohlleben, auf die glühenden Leidenschaften und auf den ganzen ruhelosen Wirbel dieser kraftüberströmenden Periode; und dabei vergessen sie nicht, den Widerspruch unserer heutigen Moral mit dem leidenschaftlichen Gebaren jener Übermenschen stets zu betonen, oder, wo sie gar zu Schauerliches zu berichten haben, die Wahrheit der Überlieferung in Frage zu ziehen und die brennenden Farben zu dämpfen.

Immer wieder drängt sich dem staunenden Betrachter dieser versunkenen Grösse die Frage auf: Wie kam diese Zeit und diese Nation dazu, ein solches Geschlecht von kraftvollen, leidenschaftlichen, genialen und originellen Menschen zu erzeugen? Welche günstigen Umstände haben durch ihr Zusammenwirken diese mächtige Entfaltung Italiens hervorgerufen? Von allen historischen Werken über diese Zeit hat nur eines sich an die gründliche Lösung dieser wichtigen Frage gewagt, nämlich Jakob Burckhardts Buch: «Die Kultur der Renaissance in Italien». Dieses reiche Werk sucht die ganze chaotische Fülle der Renaissancebewegung analytisch zu durchdringen und ihre treibenden Grundgewalten klarzulegen; dabei gelangt es zu einer neuen, gerechteren Wertung dieser grossen Epoche und stellt ihre unschätzbare Bedeutung für die allgemeine Entwicklung der Menschheit fest.

«Im Mittelalter», sagt Burckhardt[1], «lagen die beiden Seiten des Bewusstseins — nach der Welt hin

[1] a. a. O. S. 131.

und nach dem Innern des Menschen selbst — wie unter einem gemeinsamen Schleier träumend oder halbwach. Der Schleier war gewoben aus Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn; durch ihn hindurchgesehen erschienen Welt und Geschichte wundersam gefärbt, der Mensch aber erkannte sich nur als Rasse, Volk, Partei, Korporation, Familie oder sonst in irgend einer Form des Allgemeinen. In Italien zuerst verweht dieser Schleier in die Lüfte; es erwacht eine *objektive* Betrachtung und Behandlung des Staates und der sämtlichen Dinge dieser Welt überhaupt; daneben aber erhebt sich mit voller Macht das *Subjektive;* der Mensch wird geistiges *Individuum* und erkennt sich als solches.»

In dieser zwiefachen Entwicklung, einerseits zur *Objektivität* im Betrachten des gesamten Daseins, anderseits zur *Subjektivität* im Ausleben der Persönlichkeit, erblickt Burckhardt den bestimmenden Grundzug im Geistesleben der Renaissance.

Das scholastisch-mystisch-christliche Mittelalter hatte zur Natur in einem äusserst losen und entfernten Verhältnis gestanden und war nie frei geworden von einer dunklen Scheu vor der Frau Welt. Wohl zeigten die Minnesinger eine naive Freude an den lichten Blumen, am Gesang der Vögel, an Wald und grüner Heide, aber ihnen fehlte doch das Auge für die landschaftlichen Schönheiten im Grossen, und in ihrem Empfinden hatte die Natur immer noch etwas Sündhaft-Weltliches. Bei den Italienern entwickelte sich am frühesten die seelische Fähigkeit, die Schönheit der Welt rein und tief zu empfinden und zu geniessen. Von dem Schulgezänk der Scholastiker und den eifrigen Disputen der Theologen über abstrakte Glaubensfragen wandten sie ihr Interesse ab zu den Gegenständen der realen Welt. Ein ungeheurer Wissens-

durst, ein unwiderstehlicher Trieb, alle Erscheinungen der Natur zu ergründen, erfasste die Geister. Alle Tradition, aller Autoritätenglaube wurde selbstherrlich beiseite geschoben und eine rein verstandesmässige, objektive Forschung begonnen. Mit der neuen Methode der Spekulation und des gleichzeitigen Experimentes machten die Naturwissenschaften auf allen Gebieten: in Mathematik, Astronomie, Topographie, Geographie usw. grossartige Fortschritte, und diesen haben wir es zum grossen Teile zu verdanken, dass Kolumbus (auch ein Italiener), vom Forschergeiste getrieben, die neue Welt entdeckte. Ein tieferes Bewusstsein von der Existenz und dem Werte des gesamten Daseins und vor allem des Menschen bildet sich aus. Mensch und Welt werden nach dem treffenden Ausdruck, den Burckhardt von dem französischen Historiker Michelet übernahm, «neu entdeckt».

Wie bei der Erforschung der Natur, so ging man nun auch objektiv vor in der Behandlung politischer Fragen. Der Staat wurde nicht mehr als etwas historisch Gegebenes kritiklos hingenommen, sondern in all seinen Faktoren genau berechnet und mit Hülfe der so gewonnenen Theorie wie ein Kunstwerk neu zu gestalten gesucht. Indem Pico della Mirandola diese rein verstandesmässige Behandlung aller Dinge auch auf den Menschen ausdehnte, kam er zu folgendem Resultat über das Wesen und die Bedeutung der Menschheit[1]:

«Gott hat am Ende der Schöpfungstage den Menschen geschaffen, damit derselbe die Gesetze des Weltalls erkenne, dessen Schönheit liebe, dessen Grösse bewundere. Er band denselben an keinen festen Sitz, an kein bestimmtes Tun, an keine Notwendigkeiten,

---

[1] Joh. Pici oratio de hominis dignitate, bei Burckhardt a. a. O. S. 354.

sondern er gab ihm Beweglichkeit und freien Willen. ‚Mitten in die Welt', spricht der Schöpfer zu Adam, ‚habe ich dich gestellt, damit du um so leichter um dich schauest und sehest alles was darinnen ist. Ich schuf dich als ein Wesen weder himmlisch noch irdisch, weder sterblich noch unsterblich allein, damit du dein eigener freier Bildner und Überwinder seiest; du kannst zum Tier entarten und zum gottähnlichen Wesen dich wiedergebären. Die Tiere bringen aus dem Mutterleibe mit, was sie haben sollen, die höhern Geister sind von Anfang an, was sie in Ewigkeit bleiben werden. Du allein hast eine Entwicklung, ein Wachsen nach freiem Willen, du hast Keime eines allartigen Lebens in dir.'»

In diesen Worten Picos haben wir die philosophische Begründung für die Entwicklung zur Subjektivität, zum Individualismus, wenn diese Gründe auch den meisten Menschen jener Zeit nicht so scharf zum Bewusstsein kamen. Nicht mehr gilt die menschliche Natur wie im Mittelalter von vornherein als etwas Sündliches, dessen Regungen man alle niederkämpfen muss, sondern es wird im Gegenteil als die Hauptaufgabe des Menschen hingestellt, die in seinem Innern verborgenen Keime zur Entfaltung zu bringen, die schlummernden Kräfte der Seele zu wecken.

Sehr überzeugend weist Burckhardt nach, wie der politische Zustand der italienischen Republiken und Tyrannien des 14. und 15. Jahrhunderts diese Ausbildung der Persönlichkeit begünstigte und förderte. Der Gewaltherrscher, der den Mangel legitimer Ansprüche durch andere Vorzüge wettmachen musste, suchte alle seine natürlichen Anlagen aufs höchste auszubilden. Nur durch persönliche Tüchtigkeit konnte er in seiner schwierigen Situation sich halten und dem Volke als der wirklich zum Herrschen Geborene er-

reiche Naturen immer tun, ohne den geringsten Rückhalt mit, und schenkte seine grössten Erfindungen umsonst weg. Endlich aber wird auch die tiefste Quelle seines Wesens namhaft gemacht: ein fast nervös zu nennendes, höchst sympathisches Mitleben an und in allen Dingen. Beim Anblick prächtiger Bäume und Erntefelder musste er weinen; schöne, würdevolle Greise verehrte er als eine ‚Wonne der Natur' und konnte sie nicht genug betrachten; auch Tiere von vollkommener Bildung genossen sein Wohlwollen, weil sie von der Natur besonders begnadigt seien; mehr als einmal, wenn er krank war, hat ihn der Anblick einer schönen Gegend gesund gemacht. Kein Wunder wenn die, welche ihn in so rätselhaft innigem Verkehr mit der Aussenwelt kennen lernten, ihm auch die Gabe der Vorahnung zuschrieben. Eine blutige Krisis des Hauses Este, das Schicksal von Florenz und das der Päpste auf eine Reihe von Jahren hinaus soll er richtig geweissagt haben, wie ihm denn auch der Blick ins Innere des Menschen, die Physiognomik, jeden Moment zu Gebote stand. Es versteht sich von selbst, dass eine höchst intensive Willenskraft diese ganze Persönlichkeit durchdrang und zusammenhielt; wie die Grössten der Renaissance sagte auch er: ‚Die Menschen können von sich aus alles, sobald sie wollen!'»

«Und zu Alberti», fügt Burckhardt bei, «verhielt sich Leonardo da Vinci, wie zum Anfänger der Vollender, wie zum Dilettanten der Meister.»

Mit dieser Vertiefung und Entfaltung der Persönlichkeit entwickelte sich auch das Bewusstsein der eigenen Grösse und Bedeutung und der Trieb, sich nach aussen Geltung zu verschaffen. Die Ruhmsucht wurde bei den Italienern zu einer immer mächtigeren Triebfeder alles Wollens und Vollbringens. Dieses

Verlangen nach Anerkennung, nach Verherrlichung der eigenen Person, wurde besonders genährt durch die neu erwachten klassischen Studien, denn die ganze römische Literatur war ja durchtränkt von dem Begriff des Ruhmes, und die glorreiche Vergangenheit des italienischen Bodens forderte zu neuer Grösse unablässig auf. Am heftigsten äussert sich dieses ungeheure Interesse für den Ruhm daher bei den eigentlichen Vertretern des neuerblühten Altertums, den Humanisten, und zwar in doppelter Weise: Erstens streben sie alle mit höchsten Kräften nach der Poetenkrönung als dem Symbol der Unsterblichkeit, und zweitens fühlen sich diese berufsmässigen Dichter, Lobredner und Geschichtsschreiber als die anerkannten Austeiler des Ruhmes an ihre Zeitgenossen. Durch ihr unaufhörliches Hervorheben des Begriffes der Grösse, des unsterblichen Ruhmes, wurde bald die ganze Nation von Ehrbegier ergriffen. Wie das Mittelalter die Wohnungen grosser Heiligen gefeiert hatte, so begannen nun die Italiener einen Kultus der Geburtshäuser und Grabstätten berühmter Dichter, Gelehrten und Künstler. Jede Stadt war stolz auf die Gebeine grosser Männer, die in ihrem Dome ruhten, und wenn ein berühmter Mitbürger in der Fremde begraben lag, so errichtete man ihm wenigstens ein Kenotaphium. Gleicherweise wurden lebenden Grössen die höchsten Zeichen der Anerkennung und Bewunderung dargebracht, und es war ganz natürlich, dass sich in den Gefeierten ein ungeheures Selbstgefühl entwickelte, das dann auch die mittelmässigen und unbedeutenden Geister ergriff. Während der mittelalterliche Mensch sich gescheut hatte, anders zu sein und zu scheinen als die andern, wurden die Italiener stolz darauf, sich durch persönliche Eigenheiten vor der grossen Menge auszuzeichnen, und die Individualitäten schossen wie Pilze aus dem Boden.

Grösse war das einzige Ziel, nach dem viele strebten, und zwar Grösse im Guten oder im Schlechten, einerlei, wenn es nur etwas Neues und Unerhörtes war. So wussten Leute, an denen nichts bemerkenswert war als ihre Ruhmsucht, wie Herostrat durch Schandtaten sich einen Namen zu machen.

Das Überhandnehmen des Individualismus erzeugte natürlich eine totale Veränderung der Lebensanschauung, eine Umwertung aller Werte. Je stärker das Recht und der Anspruch auf freie Entwicklung der Persönlichkeit geltend gemacht wurde, desto unbedenklicher setzte man sich über die uniformierenden Gewalten Staat und Kirche als über hemmende Schranken hinweg. Statt sich wie das autoritätengläubige Mittelalter an die Vorschriften dieser Institutionen zu halten, liess man sich in seinem Tun und Lassen immer mehr von subjektiven Beweggründen leiten und handelte nach der Überzeugung, dass alles, was aus innerstem Antriebe der eigenen Natur komme, berechtigt sei.

Mit dem Respekt vor Staat und Kirche, die durch ihre entsetzlichen Übelstände die Achtung aller Denkenden verscherzt hatten, verloren die meisten auch den Glauben und das Gewissen. Da alle Interessen sich in dem Bestreben nach persönlichem Glanz, Einfluss und Lebensgenuss konzentrierten, und da die Willenshemmungen geschwunden waren, so konnten diese südlich leidenschaftlichen, von glühender Phantasie und heissen Wünschen erfüllten Menschen sich frei ausleben. Der Wille setzte sich ohne weiteres in Handlung um, die Scheu vor der Tat schwand, und so wurden die Italiener der Renaissance ein genusssüchtiges, gewalttätiges, ruchloses Geschlecht, das von seinen Leidenschaften, von Ruhmsucht, Herrschgier, Sinnlichkeit und Rachsucht zu unerhörten Freveln

getrieben werden konnte. Das Unerhörteste aber ist, dass bei den ausgeprägtesten dieser Kraftnaturen auf die Sünde keine Busse folgte, dass sie, wie sie selber erklärten, keine Reue kannten, sondern kühn zu ihren Freveln standen. Sie glaubten, dass ihre mächtige Persönlichkeit mit allen Vorzügen und Fehlern ohne weiteres existenzberechtigt sei und liessen sich deshalb durch keine Gewissensqualen ihre innere Einheit stören. Dem schmerzlichsten Gefühle des Menschen, der Zerknirschung, der Verzweiflung an sich selber, gaben sie keine Macht über ihre Seele.

Diese titanischen Menschen der Renaissance brachten Italien mit ihren kühnen Unternehmungen, ihrem nie erlöschenden Tatentrieb in eine ruhelose, wirbelnde Bewegung und Aufregung. Alle schlummernden Kräfte der Nation wurden frei und griffen ohne Zögern in das gewaltige politische und geistige Treiben der Zeit ein, so dass Italien die Bühne eines grossartigen Schauspiels ward, das wir nach Jahrhunderten noch mit Staunen und Bewunderung betrachten.

Gleichzeitig mit der Vertiefung der Persönlichkeit, mit der Subjektivität im Denken, Fühlen und Handeln und mit dem erhöhten Bewusstsein von der Grösse und Schönheit der Welt, bildete sich bei den Italienern auch die Fähigkeit aus, diesen ganz veränderten Menschentypus mit all seinen neuen Gefühlen in Dichtung und bildender Kunst ausdrucksvoll zur Darstellung zu bringen. Gerade bei diesem allerdings sehr anziehenden Punkte verweilt Burckhardt längere Zeit, wir aber müssen uns hier mit einigen wenigen Hinweisen begnügen. Der allgemeine Bautrieb der Fürsten und Grossen zeugt von dem monumentalen Sinn, die aufs höchste entwickelte Malerei und Skulptur und das blühende Kunstgewerbe von dem allgemeinen Bedürfnis nach Schön-

heit und von der Genussfreudigkeit der Zeit. Die individuell entwickelte Persönlichkeit mit ihren teils grossartigen, teils komischen, immer aber charakteristischen und orginellen Zügen spiegelt sich in der stark betriebenen Biographik und den zahlreichen Novellensammlungen der Renaissance, in denen jede Denkungsart, von der gemeinsten Selbstsucht bis zur erhabensten Grossmut, und jede Spielart der Leidenschaft, von der gröbsten Sinnlichkeit bis zur sublimsten Liebe, packend dargestellt wird.

Jeder empfängliche Mensch, der sich mit der Renaissance zu beschäftigen beginnt, muss sich von diesem blühenden, überschäumenden Leben mehr und mehr angezogen fühlen; nicht mit Unrecht schrieb C. F. Meyer seinem Freunde Wille, während er an der «Angela Borgia» arbeitete[1]: «Hier hat mich die *Wirklichkeit* gefesselt, diese Menschen *sind* schon Poesie...» Kein Historiker jedoch weiss uns die typischen Züge dieser Zeit so scharf zu zeichnen wie Burckhardt, aus seinem Werke gewinnen wir am besten eine lebendige Vorstellung von dieser versunkenen Schönheit, Kraft und Grösse, und kein Leser wird das Buch ohne einen unauslöschlichen Eindruck aus der Hand legen.

Auf Meyer aber musste der Zauber dieser grossen Vergangenheit, der uns bei der Lektüre des Burckhardt'schen Werkes umfängt, dank seiner Naturanlage besonders mächtig wirken. Von Kindheit an hatte unser Dichter mit körperlicher Schwäche und einer grossen Weltscheu zu kämpfen. Eine ungewöhnliche Gefühlszartheit trieb ihn zur Flucht vor der rauhen, unpoetischen Gegenwart in eine innere Welt der Sehnsucht und des Traumes. Nach langem,

---

[1] Frey, a. a. O. S. 329.

mühseligem Kampfe erst rang sich der Dichter von seiner sentimentalen Weichheit, seiner tatenlosen Resignation zur fröhlichen Bejahung des Daseins durch, spät erst lernte er das Leben frisch ergreifen und die Schönheit der Welt ungehindert geniessen. Als er endlich diese Lebenskünstlerschaft errungen, da rief er in dem Gedicht, das er seiner grossen Sammlung voranstellte, die schwer erkämpfte Überzeugung freudig in die Welt hinaus:

«Genug ist nicht genug! Mit vollen Zügen
Schlürft Dichtergeist am Borne des Genusses,
Das Herz, auch es bedarf des Überflusses,
Genug kann nie und nimmermehr genügen!»

Seine einstige jugendliche Weichheit bekannte der Dichter wehmütig in den Versen, die er unter sein Jugendbildnis schrieb[1]:

«Hier — doch keinem darfst du's zeigen,
Solche Sanftmut war mir eigen.»

Den Umschlag seiner Lebensstimmung finden wir angedeutet in dem Gedicht «Tag, schein' herein! und, Leben, flieh hinaus!» wo der Dichter klagt[2]:

«Ich war von einem schweren Bann gebunden.
Ich lebte nicht. Ich lag im Traum erstarrt.
Von vielen tausend unverbrauchten Stunden
Schwillt ungestüm mir nun die Gegenwart.»

In dem heissen Streben, sein empfindsames, kleinmütiges, weltscheues Wesen abzuwerfen und das Leben in all seinen Höhen und Tiefen auszukosten, erstand ihm in Burckhardts Buch ein mächtiger Helfer. Hier fand Meyer ein ganzes grosses Geschlecht, das die Kunst verstand, mit allen Kräften der Gegenwart zu leben und seinem kurzen Dasein einen möglichst hohen Wert zu verleihen.

---

[1] Gedichte, S. 213.
[2] Gedichte, S. 139.

Wie durch Burckhardts begeisterte Schilderung der Renaissance der kranke Denker Nietzsche dazu geführt wurde, den wildesten Vertreter dieser Zeit, den schrecklichen Cesare Borgia, zu verherrlichen und das, was seiner Natur fehlte, physische Kraft und Gesundheit, als die höchsten Ziele aller menschlichen Entwicklung darzustellen, so trieb das gleiche Gesetz des Kontrastes unsern sensiblen, grosser Leidenschaften unfähigen Dichter dazu, die leidenschafterfüllten Gestalten der Renaissance mit ihrem Kraftgefühl, ihrem Stolz, ihrer Energie, mit ihrer Macht zu lieben und zu hassen, poetisch darzustellen. Meyer musste sich seiner ganzen Anlage nach einfach gezwungen fühlen, den herrlichen Schatz von Poesie, der in Burckhardts Werke liegt, zu heben und in lauteres Gold der Dichtung auszumünzen. Wie Burckhardt die Renaissancemenschen als Urtypen des modernen Menschen philosophisch analysiert und ihr innerstes Wesen feststellt, so gibt Meyer, der sich mit aller Kraft der Seele in sie hineinfühlte, von ihnen ein künstlerisches Bild, aus dem wir sie menschlich begreifen lernen.

Burckhardt und Meyer haben die Renaissance neu entdeckt. Wie wenig Sinn hatten frühere Historiker für den eigentümlichen Geist dieser Epoche, wie verzerrt und unnatürlich sind oft die Bilder, die *sie* von den Menschen der Zeit entwerfen, und wie verständnislos beurteilen sie diese Menschen von dem beschränkten Standpunkte des Zeitalters, in dem sie schreiben!

Vergleichen wir z. B. die Auffassung der Lucrezia Borgia bei Viktor Hugo, Roscoe und Gregorovius mit der Auffassung Meyers. Der französische Dramatiker zeichnet ein psychologisches Ungeheuer, in dem kolossaler Verbrechersinn mit sentimentaler Mutterliebe sich mischt, und das bald von

seinen höllischen Leidenschaften zu den schändlichsten Freveln, bald von seinen Gewissensqualen zur heftigsten Busse getrieben wird. Ein Geschöpf von solch unfassbarer Zerrissenheit der Seele kann unmöglich unser Mitgefühl, sondern höchstens unser mit Grauen gemischtes Interesse erregen. All die unzähligen Schändlichkeiten, welche die Überlieferung Lucrezia Borgia vorwirft, sehen wir, erhöht durch Viktor Hugos gewaltige Phantasie, in seinem Drama zu einem schauerlichen Bilde vereinigt.

Als einer der ersten hat der englische Historiker Roscoe in einem Anhange[1] zu seiner grossen Biographie Leos X. die ungeheuerlichen Anschuldigungen der Zeitgenossen Lucrezias auf ihre Glaubwürdigkeit untersucht. Er stellt fest, dass das Ärgste, nämlich ihr frevelhaftes Verhältnis zu ihrem Vater und zu ihren beiden Brüdern, von ihrem geschiedenen Gemahl Johann Sforza aus Rache vorgegeben worden sei und daher keinen Glauben verdiene. Andere Behauptungen, wie diejenige des päpstlichen Zeremonienmeisters Burkard in seinem Diarium, dass Lucrezia in Gesellschaft ihres Vaters und ihres Bruders Cesare bei einem unerhörten Liebesfest im Vatikan zugegen gewesen, lassen weniger leicht Zweifel an ihrer Wahrhaftigkeit aufkommen. Da hilft sich dann Roscoe in seinem Bestreben, Lucrezias Charakter zu retten, damit, dass er auf ihr späteres frommes, ja fast heiliges Leben in Ferrara hinweist, in der Annahme, dies wäre nach einer so sündigen, schuldvollen Vergangenheit nicht möglich gewesen.

Auch Gregorovius, der in seinem Werke «Lucrezia Borgia» auf dem eingehendsten Quellenstudium

---

[1] Dissertation on the character of Lucretia Borgia. (Roscoe, The life and pontificate of Leo X., 2. ed. Bd. 5, S. 3 f.)

und einer wertvollen Materialiensammlung seine Ausführungen aufbaut, glaubt nicht an all die grässlichen Vorwürfe, die sich von allen Seiten gegen Lucrezia erhoben, und mit Recht, denn sicherlich wirkte dabei die Verleumdung stark mit. Aber wenn er sie am Schlusse seiner Darstellung[1] nur «ein leichtsinniges, liebenswürdiges und unglückliches Weib» nennt, und ihre spätere Frömmigkeit damit erklärt, dass die Erinnerung an eine Welt von Lastern und Verbrechen, verübt durch ihre Nächsten, und wohl auch die Erinnerung an eigene Verschuldungen, niemals aufhörte, ihre Seele zu beunruhigen[2], so drückt er diese Gestalt doch zu sehr zum Alltäglichen, Unbedeutenden herunter. Während Gregorovius den Papst Alexander VI. — genau wie Burckhardt den ausgeprägten Renaissancetypus auffasste — als einen jener Kraft- und Genussmenschen zeichnet, die sich durch keine Skrupel in ihrem Freudentaumel stören liessen, bedenkt er zu wenig, dass Lucrezia dieses Mannes Tochter ist, und dass das Blut der Borgia auch in ihr wirken musste.

Meyer allein wusste Lucrezia, trotz des Widerspruchs, der in ihrer sündhaften Jugend und ihrem spätern untadeligen Wandel liegt, als eine einheitliche, ungebrochene Persönlichkeit zu schildern, als ein echtes Kind der Renaissance und ihres wilden Geschlechtes. Die selbstbewusste, schlangenkluge Fürstin, der wir im ersten Kapitel von Meyers Novelle «Angela Borgia» begegnen, und die wir so ganz unbehindert von Reue und Gewissen über ihre Vergangenheit und Zukunft abrechnen sehen, *diese* Lucrezia ist nicht das hülflose, unglückliche Weib, an das uns Gregorovius glauben machen will. Ohne Scham und ohne Scheu

---

[1] a. a. O. S. 324.
[2] a. a. O. S. 305.

gesteht sich Meyers Lucrezia ihre entsetzlichen Sünden ein, und nicht das peinigende Bewusstsein ihrer Verworfenheit drängt ihr den Entschluss zu einem neuen Leben auf, sondern nur der heisse Wunsch, von den Menschen nicht mehr als ein höllischer Dämon verabscheut zu werden. Sie freut sich ihrer Kraft, alle quälende Erinnerung an das Vergangene abschütteln und vergessen zu können, sie kennt aber auch genau den Punkt, wo sie schwach ist, nämlich die alles vergessende Leidenschaft zu ihrer Familie, zu Vater und Bruder. Meyer sagt nicht deutlich, welche Gefühle er sich als den Grund dieser «schmachvollen Abhängigkeit» dachte. Wahrscheinlich wollte er diese Frage absichtlich unberührt lassen. Durch ihr unbedingtes Eintreten für die Absichten ihres Bruders zeigt Lucrezia zum mindesten jenen übermächtigen Stammessinn, der ebenfalls zu den charakteristischen Zügen der Renaissancemenschen zu rechnen ist, obschon er von Burkhardt nicht ausdrücklich erwähnt wird: es ist der über seine engsten Grenzen erweiterte Egoismus und Machttrieb, der, was ihm nicht selber erreichbar ist, doch wenigstens für die Macht und den Glanz seines Hauses erkämpfen will. — Im weiteren Verlaufe der Novelle Meyers bleibt Lucrezia trotz allen äusserlichen Bussübungen eine ungebrochene Renaissancenatur, die z. B. ohne eine Spur von Schuldbewusstsein und Reue das Werkzeug ihrer Sünde, den verliebten Strozzi, in den Tod jagt.

Diese kurze Darlegung zeigt wohl zur Genüge, dass Meyer in der Zeichnung der Lucrezia von allen früheren Auffassungen abweicht, dass er die Papsttochter als Renaissancetypus im Sinne Burckhardts schildert, und es bleibt nun also noch zu beweisen, dass Meyer wirklich durch *Burckhardt* zu seiner

neuen Auffassung gekommen ist, und dass er dessen Werk gründlich studiert hat.

«Die Kultur der Renaissance in Italien, ein Versuch von Jakob Burckhardt» erschien zum erstenmal 1860 in Basel, und dass Meyer, der für historische Arbeiten ja grosses Interesse hatte, sich bald an die Lektüre des Werkes seines Landsmannes machte, ist von vornherein sehr wahrscheinlich; jedenfalls geschah dies vor dem Jahre 1867, was folgender Umstand beweist: Im zweiten Jahrgang der illustrierten Zeitschrift «Alpenrosen», S. 7 f. erschien 1867 Meyers Gedicht «Der Mars von Florenz». Trog weist in seinem Buche «C. F. Meyer: Sechs Vorträge» S. 88 f. darauf hin, dass der Dichter den Stoff zu dieser Romanze in Macchiavellis «Storie Fiorentine» gefunden. Dort wird im 2. Buche ausführlich erzählt, wie Buondelmonte, ein vornehmer junger Florentiner, der mit einem Mädchen aus dem Hause der Amidei verlobt war, von einer plötzlichen Leidenschaft ergriffen, ein Mädchen aus dem Geschlecht der Donati heiratete und dann von den Verwandten seiner verstossenen Braut bei der Bildsäule des Mars erschlagen wurde, und wie diese Mordtat unter den Florentinern einen endlosen, vernichtenden Bürgerkrieg erregte. Nun hat aber Meyer dieses Motiv damit eingerahmt, dass der übermütige Buondelmonte beim Vorbeigehen das trotzig blickende Marsbild herausfordert, an dessen Fuss er dann seinen Feinden erliegt; und in jenem ersten Abdruck in den «Alpenrosen» fügte Meyer seinem Gedicht folgende Notiz hinzu: «An diese Bildsäule des Mars glaubten die Florentiner die Geschicke ihrer Stadt geknüpft. Sie stand am Eingang des Ponte Vecchio, und an derselben Stelle fiel Buondelmonte, dessen Ermordung den langen und berühmten Parteikampf der Guelfen und Ghibellinen eröffnete.» Von diesem Einfluss der Marsstatue auf

die Geschicke von Florenz und von der herausfordernden Rede des Buondelmonte steht aber in der von Trog angeführten Stelle aus Macchiavelli kein Wort. Hingegen erzählt Burckhardt von dem sehr verbreiteten Glauben der Italiener an bestimmte Gegenstände, deren Fortbestand das Wohl einer Stadt bedingen sollte, und erwähnt dabei[1] den abergläubischen Kultus der Marsstatue in Florenz: «Weil die Zertrümmerung derselben grosses Unheil über die Stadt gebracht haben würde . . . so stellte man sie auf einen Turm am Arno. Als Totila Florenz zerstörte, fiel das Bild ins Wasser und wurde erst wieder herausgefischt, als Karl der Grosse Florenz neu gründete; es kam nunmehr auf einen Pfeiler am Eingang des Ponte vecchio zu stehen — und an dieser Stelle wurde 1215 Buondelmonte umgebracht, und das Erwachen des grossen Parteikampfes der Guelfen und Ghibellinen knüpft sich auf diese Weise an das gefürchtete Idol.» Man wird wohl mit Sicherheit annehmen dürfen, dass Meyer die Umrahmung seines Motives und die Notiz, worin er auf die historischen Tatsachen hinweist, aus dieser Stelle der «Kultur der Renaissance» geschöpft hat.

Vielleicht hatte Meyer schon die Anregung zu dem Gedichte «die Stadt am Meer[2]», das 1864 in seiner ersten Sammlung «Zwanzig Balladen von einem Schweizer» erschienen war, von Burckhardt empfangen, der erzählt[3]: «Es gab (in Venedig) einen Mythus von der feierlichen Gründung der Stadt: am 25. März 413 um Mittag hätten die Übersiedler aus Padua den Grundstein gelegt am Rialto, damit eine unangreifbare, heilige Freistätte sei in dem von den

---

[1] a. a. O. S. 542 f.

[2] Später «Venedigs erster Tag», endgültig «Auf dem Canale grande» betitelt.

[3] a. a. O. S. 62.

Barbaren zerrissenen Italien. Spätere haben in die Seele dieser Gründer allė Ahnungen der künftigen Grösse gelegt.» Diese beiden Gedanken, dass die Gründer Venedigs eine Freistadt bauen wollten, und dass sie derselben eine grosse Zukunft erhofften, werden von Meyer besonders in der ersten Fassung des Gedichtes scharf hervorgehoben, doch können sie sich von selbst aus dem Motive ergeben, und eine Beeinflussung durch Burckhardt braucht deshalb hier nicht durchaus angenommen zu werden.

In Meyers zweiter Gedichtsammlung dagegen, in den 1870 veröffentlichten «Romanzen und Bildern», finden sich zwei Gedichte, die unbedingt durch die Lektüre der «Kultur der Renaissance» angeregt worden sind. Das eine dieser Gedichte: «Cäsar Borgia[1]», schildert den entscheidenden Moment im Leben dieses Ungeheuers der Renaissance. Bei Burckhardt[2] finden wir eine ausführliche, grauenerweckende Darstellung von dem Charakter, den Verbrechen und den letzten Zielen des Papstsohnes; da wird erzählt, wie Cesare mit satanischer Grausamkeit sich jeden Gegner oder auch nur Unbequemen durch Meineid, Dolch und Gift aus dem Wege schaffte, wie er den Herzog von Biselli, den Gemahl seiner Schwester Lucrezia, und sogar seinen eigenen Bruder, den Duca di Gandia, unbedenklich umbrachte. Sein ganzes Trachten ging, wie Burckhardt annimmt, dahin, nach dem Tode seines Vaters Alexanders VI. sich des heiligen Stuhles zu bemächtigen und dann den Kirchenstaat zu säkularisieren. Da vergifteten sich aber beide, Vater und Sohn, bei einem Gastmahl durch einen Becher Wein, der einem der eingeladenen Kirchenfürsten zugedacht

[1] Jetzt «Cäsar Borjas Ohnmacht» betitelt.
[2] a. a. O. S. 112 ff.

war; der Papst starb an dem Gifte, während der Sohn auf ein langes Siechbett geworfen wurde, das ihn verhinderte, seinen höchsten, bis dahin so rücksichtslos verfolgten Plan auszuführen. «Was würde Cesare getan haben», fragt Burckhardt[1], «wenn er im Augenblicke, da sein Vater starb, nicht ebenfalls auf den Tod krank gelegen hätte? Welch ein Konklave wäre das geworden, wenn er sich einstweilen, mit allen seinen Mitteln ausgerüstet, durch ein mit Gift zweckmässig reduziertes Kardinalskollegium zum Papst wählen liess, zumal in einem Augenblick, da keine französische Armee in der Nähe gewesen wäre! Die Phantasie verliert sich, sobald sie diese Hypothesen verfolgt, in einen Abgrund.»

Durch diese Worte musste sich Meyer als Dichter geradezu herausgefordert fühlen, diesen historisch so ungemein wichtigen Moment künstlerisch zu behandeln, und es gelang ihm auch wirklich, ein erschütterndes Bild von der unglaublichen Leidenschaft und Energie dieses Menschen zu geben.

Kräftig zeichnet der Dichter mit zwei Worten seinen Helden[2]: «Den Kranz im Haar, den Becher in der Faust», so sass Cesare mit seinem Vater, dem Papst, beim ausgelassenen Todesmahle. Jetzt erwacht er, vom Gifte gelähmt, aus dem Todesschlummer; langsam kehrt die Erinnerung an seine Person und an das Geschehene zurück, er fühlt die Bedeutung der Stunde. Die Vermutungen Burckhardts über Cesares Absichten stellt Meyer als Tatsachen hin, indem er den Borgia sagen lässt:

---

[1] a. a. O. S. 119.

[2] Gedichte, S. 344. Dieser späteren Umarbeitung gegenüber weist die erste Fassung zwar grosse formelle Verschiedenheiten auf, aber keine stofflichen Veränderungen; vgl. darüber Palaestra XVI: C. F. Meyer, Quellen und Wandlungen seiner Gedichte, von Dr. Heinr. Kraeger, S. 232 ff.

«. . . Die Stunde ruft. Zur Tat!
Leer steht ein Thron und eine Krone rollt.
Verbraucht ist das Apostelmärchen. Weg
Damit! Der Vater war der letzte Papst!
Ein König folgt ihm nach, und der bin ich.
. . . .
Ich steige mordend auf das Kapitol
Und mit Italiens Krone krön' ich mir
Dies Haupt, das seine Frevel überragt!»

Dann folgt die wirkungsvolle Darstellung der ungeheuren Energie, die der Todeskranke vergeblich aufwendet, um seinen grandiosen Plan auszuführen. Das Gift ist stärker als dieser Gewaltige; schliesslich bricht er ohnmächtig zusammen.

Das zweite Gedicht aus jener Sammlung «Romanzen und Bilder», das seine Entstehung dem Burckhardt'schen Werke verdankt, ist «Atalante[1]». Burckhardt erzählt[2] von der wütenden Zwietracht in der Familie der Baglionen von Perugia, die 1500 zu einer Bluthochzeit führte, wobei auch ein Grifone erschlagen wurde. «Atalante», fährt die Erzählung fort, «Grifones noch schöne und junge Mutter . . . . . kam mit der Schwiegertochter herbei und suchte den sterbenden Sohn. Alles wich vor den beiden Frauen auf die Seite; niemand wollte als der erkannt sein, der den Grifone erstochen hätte, um nicht die Verwünschung der Mutter auf sich zu ziehen. Aber man irrte sich; sie selber beschwor den Sohn, denjenigen zu verzeihen, welche die tötlichen Streiche geführt, und er verschied unter ihren Segnungen. Ehrfurchtsvoll sahen die Leute den beiden Frauen nach, als sie in ihren blutigen Kleidern über den Platz schritten. Diese

---

[1] Jetzt «Die Seitenwunde». Auch Kraeger (a. a. O. S. 253 ff.) weist Burckhardt als Quelle für dieses Gedicht nach.

[2] a. a. O. S. 30 ff.

Atalante ist es, für welche später Rafael die weltberühmte Grablegung gemalt hat. Damit legte sie ihr eigenes Leid dem höchsten und heiligsten Mutterschmerz zu Füssen.»

Das Gedicht «Die Seitenwunde» ist eine poetische Darstellung dieser Sterbeszene Grifones, und Meyer hat darin den schönen Gedanken, dass tiefe Religiosität selbst bei diesen heissblütigen Italienern, die gegen ihre eigene Familie mit dem Schwerte wüten, Hass und Rachsucht ersticken könne, sehr wirksam zum Ausdruck gebracht.

Überzeugender jedoch als durch diese wenigen übernommenen Gedichtmotive wird Meyers gründliche Kenntnis des Burckhardt'schen Werkes bewiesen durch mehrere Stellen in seinen Renaissancenovellen, die charakteristische Aperçus von Burckhardt inhaltlich genau und oft sogar fast wörtlich wiedergeben.

So führt z. B. Burckhardt aus[1], dass an der Zersplitterung Italiens in viele, sich unaufhörlich bekämpfende Einzelstaaten hauptsächlich die Politik des heiligen Stuhles schuld war: «Das Papsttum mit seinen Kreaturen und Stützpunkten war gerade stark genug, jede künftige Einheit zu verhindern, ohne doch selbst eine schaffen zu können.» Den gleichen Gedanken legt Meyer Lodovico Moro in den Mund, der in seinem französischen Kerker über Julius II. und die Päpste überhaupt folgende Ansicht äussert[2]: «Der Greis verzehrt sich, seine gewalttätige Seele wird bald in den Hades schweben, und nach ihm bleibt der gewöhnliche Hohepriester, der zu schwach ist, Italien zu gründen, doch gerade stark genug, um jeden Andern an dem Heilswerke zu hindern.»

---

[1] a. a. O. S. 2.

[2] Pescara S. 77 f.

Von Filippo Maria, dem letzten Visconti, erzählt Burckhardt[1], wie er, von einer entsetzlichen Furcht besessen, sein Kastell mit den wundervollen Anlagen nie zu verlassen wagte, und wie er trotzdem beständig Kriege und grosse politische Händel führte. «Zuletzt», schliesst Burckhardt, «hat derselbe Mensch, der den Tod nie wollte erwähnen hören und selbst seine sterbenden Günstlinge aus dem Kastell schaffen liess, damit niemand in dieser Burg des Glückes erbleiche, durch Schliessung einer Wunde und Verweigerung des Aderlasses seinen Tod absichtlich beschleunigt und ist mit Anstand und Würde gestorben.» In Meyers Pescara finden wir über das mailändische Kastell folgende Stelle[2]: «Es waren noch jene unvergleichlichen Anlagen, welche der letzte Visconti gebaut und mit seinem gespenstischen Treiben erfüllt hatte, die Überbleibsel jener ‚Burg des Glückes', wo er, wie ein scheuer Dämon in seinem Zauberschlosse, Italien mit vollendeter Kunst regierte, und aus welcher er seine Günstlinge, so bald sie erkrankten, wegtragen liess, damit niemals der Tod an diese Marmorpforten klopfe.» Die Anführungszeichen bei dem Ausdrucke: Burg des Glückes zeigen uns, dass Meyer sich hier einer Übernahme, wenn vielleicht auch nur undeutlich, bewusst war.

Über Macchiavelli urteilt Burckhardt folgendermassen[3]: «Seine Gefahr liegt nie in falscher Genialität, auch nicht im falschen Ausspinnen von Begriffen, *sondern in einer starken Phantasie,* die er offenbar mit Mühe bändigt.» Ähnlich sagt Pescara zu Morone als dem Gespenste des florentinischen Politikers[4]:

---

[1] a. a. O. S. 37 f.
[2] a. a. O. S. 25.
[3] a. a. O. S. 86.
[4] Pescara S. 103.

«Rede, Niccolò Macchiavelli! Ich werde dich schweigend und bewundernd anhören und dir dann doch vielleicht beweisen, *dass du für einen Staatsmann* immer noch *viel zu viel Einbildungskraft besitzest.*»

Von den idealen Liebesverhältnissen der Giulia Gonzaga, der Veronica da Correggio und der Vittoria Colonna sagt Burckhardt[1]: «Das Land der stärksten Wüstlinge und der grössten Spötter respektierte diese Gattung von Liebe und diese Weiber; Grösseres lässt sich nicht zu ihren Gunsten sagen.» Als höchstes Lob erwähnt auch Meyer die Achtung der Italiener vor der edlen Liebe, die Pescara und Viktoria verbindet[2]: «In der Tat, achtzehnjährig beide, waren sie miteinander an den Altar getreten, und sie hatten sich mit Leib und Seele Treue gehalten, oft und lang getrennt, sie bei der keuschen Ampel in Italiens grosse Dichter vertieft, er vor einem glimmenden Lagerfeuer über der Karte brütend, dann endlich wieder auf Ischia, dem Besitztum des Marchese, wie auf einer seligen Insel sich vereinigend. Solches wusste das sittenlose Italien und zweifelte nicht, sondern bewunderte mit einem Lächeln.»

Burckhardt erzählt von den letzten Massnahmen Lodovico Moros vor seinem Falle[3]: «Mit einer erstaunlichen Besonnenheit wägt er noch in der letzten Not (1499) die möglichen Ausgänge ab und verlässt sich dabei, was ihm Ehre macht, auf die Güte der menschlichen Natur . . . Bereits hatte er sich einen Kommandanten für das Kastell, diese ‚Bürgschaft seiner Rückkehr', ausgesucht, einen Mann, dem er nie Übles, stets nur Gutes erwiesen. Derselbe verriet dann gleichwohl die

---

[1] a. a. O. S. 445.
[2] Pescara S. 17.
[3] a. a. O. S. 41.

Burg.» Den gleichen Gedanken über den Untergang Lodovico Moros (und zugleich über denjenigen Cesare Borgias) lässt Meyer seinen Morone äussern[1]: «Ja, Pescara (sie wurden verraten), aber der feine Mohr und der ruchlose Borgia, beide gingen sie vertrauend unter, und das war ein heller Schimmer von Menschlichkeit über dem Dunkel ihres verdienten Sturzes.»

Auch in «Angela Borgia» finden sich einige Anklänge an Burckhardt. Von der Heldin seiner letzten Novelle erzählt Meyer[2]: «So erwuchs Angela kraft einer edlen Natur zu einem widerstandsfähigen und selbstbewussten Mädchen, zu dem, was das Jahrhundert in lobendem Sinne eine Virago nannte.» Dies geht wohl zurück auf folgenden Satz Burckhardts[3]: «Der Titel einer ‚virago', den unser Jahrhundert für ein sehr zweideutiges Kompliment hält, war damals reiner Ruhm.»

Von dem Begräbnis Strozzis berichtet Meyer[4]: «Der Oberrichter wurde mit der grössten Feierlichkeit bestattet, und der Herzog liess es sich nicht nehmen, als Erster der Trauernden vor dem gerührten Volke dem mit Lorbeer überschütteten Sarge nachzuschreiten.» Bei Gregorovius, der für diese Novelle Hauptquelle ist, und der von der Ermordung Strozzis ausführlich erzählt, findet sich über die Bestattung des Ermordeten kein Wort, hingegen lesen wir bei Burckhardt, dass die Fürsten von Ferrara die Sitte einführten, bedeutende Beamte durch Teilnahme an ihrem Begräbnis zu ehren. Herzog Borso sei der Erste vom Hause Este gewesen, «der einem Untertanen an die Leiche gegangen[5]».

---

[1] Pescara S. 98.
[2] Angela Borgia S. 14.
[3] a. a. O. S. 394.
[4] Angela Borgia S. 201.
[5] a. a. O. S. 52.

Natürlich dürfen aus diesen Übereinstimmungen nicht zu weitgehende Schlüsse gezogen werden. Meine Nachweise sollen nur dartun, dass und wie gut Meyer Burckhardts Werk gekannt hat. Von einer absichtlichen, bewussten Übernahme und einer kritiklosen Abhängigkeit Meyers kann keine Rede sein. So viel aber darf man wohl behaupten, dass die «Kultur der Renaissance» ihm die Führerin zum Verständnis der Renaissance war, zu deren Erforschung beide, Meyer, den Dichter, und Burckhardt, den Geschichtsphilosophen, eine kongeniale Naturanlage trieb.

Aus dem gleichen vertieften Eindringen beider in das Wesen der Renaissance scheint mir eine hier und da auftretende Eigentümlichkeit ihres Stiles zu entspringen. Die Betonung des Verstandes gegenüber Tradition und Autoritätenglauben führte die Menschen der Renaissance auch zu einer intensiveren verstandesmässigen Durchdringung des Gefühlslebens, die dem naiven Triebmenschen und auch dem reflektierenden modernen Stimmungsmenschen fehlt. Die Gefühlssphäre, die für diese letztern die Gegenstände ihres Interesses umfliesst und deren Beurteilung mächtig beeinflusst, ist für den scharfblickenden Geist der Renaissancemenschen nicht vorhanden. Unbekümmert um die Gefühle des Herzens, um seine Liebe und seinen Hass, seine Hoffnungen und Befürchtungen, fällt der Kopf sein klares, logisches Urteil und kleidet es in harte, deutliche Worte. Aus dieser Verschiebung des Verhältnisses von Kopf und Herz erkläre ich mir jene Objektivität des Stils, die bei der Lektüre der «Kultur der Renaissance» und der Meyerschen Novellen uns oft mehr oder weniger deutlich empfinden lässt, dass eine uns überlegene und fremde Denkart diese trotz ihres aufregenden Inhalts unheimlich ruhigen Sätze geprägt hat. So er-

zählt z. B. Burckhardt von dem Untergang des Condottiere Vidovero von Brescia[1]: «Die Venezianer, welche Grösseres befürchteten (als er schon unternommen hatte), befahlen dem Pandolfo (ihrem Condottiere) ‚wohlmeinend', den guten Freund bei Gelegenheit zu verhaften; es geschah, obwohl ‚mit Schmerzen', worauf die Ordre kam, ihn am Galgen sterben zu lassen. Pandolfo hatte die Rücksicht, ihn erst im Gefängnis zu erdrosseln und dann dem Volke zu zeigen.»

Über Francesco Sforza zitiert Burckhardt aus den Kommentarien Pius' II. eine sehr markante Stelle. Nachdem der Verfasser die leiblichen und geistigen Vorzüge, die fürstliche Erscheinung, die Kriegskunst, das glückliche Familienleben, die Erfolge in den Unternehmungen dieses Emporkömmlings laut gepriesen, fährt er fort[2]: «Doch hatte auch er einiges Missgeschick; seine Gemahlin tötete ihm aus Eifersucht die Geliebte; seine alten Waffengenossen und Freunde Troilo und Brunoro verliessen ihn und gingen zu König Alfons über; einen andern, Ciarpollone, musste er wegen Verrates henken lassen . . .»

Diese kühle Sachlichkeit in den Worten des Renaissancepapstes, die empfindsame Leser vielleicht Gefühllosigkeit nennen möchten, zeigt sich oft auch in Burckhardts eigener Ausdrucksweise und macht sein interessantes Buch noch reizvoller.

Eine solche objektive Sprache lässt manchmal auch Meyer seine Helden sprechen, wahrscheinlich mit der bewussten Absicht, sie dadurch als die Kinder ihrer wilden Zeit zu charakterisieren. Ohne ihr persönliches Interesse zu zeigen, verhandeln sie über

---

[1] a. a. O. S. 26 f.

[2] a. a. O. S. 39 f.

Menschenleben wie über Haustiere oder andere Besitztümer. Mit wie gleichgültigen Worten wird z. B. von Lucrezia und Alfonso[1] das Geschick des todesschuldigen Grossrichters besprochen! Angela mahnt ihre fröhlich tafelnde Base an das verwirkte Haupt ihres Helfershelfers, das die Leichtsinnige schon lange vergessen hat. «Lucrezia», erzählt Meyer, «erschrak und erinnerte sich. Des Herzogs Schultern mit zarten Fingern berührend, fragte sie leichthin: ‚Schenkst Du mir den Strozzi, Alfonso?'» Nachdem dieser kühl und sachlich alle Gründe gegen und für die Begnadigung erwogen, entschliesst er sich, Strozzi um seiner Fachtüchtigkeit willen Gelegenheit zur Flucht zu geben, fügt aber bei: «Der Verlorene wird nicht weichen wollen — so stirbt er. — Schade um ihn. Er ist ein vorzüglicher Jurist.» Wie dann Lucrezia den Verblendeten vergeblich zur Flucht zu überreden sucht, sagt sie ihm schliesslich[2]: «Wenn ich Dir wert bin, Herkules, so rette Dich! Ich mag und will Dich nicht auf der Seele haben!»

Mit so deutlichen Worten sprechen oft auch die andern Gestalten Meyers, sogar der durch sein Unglück geläuterte Giulio, wenn er den Herzog bittet[3]: «Nicht wahr, Bruder, Du tötest mir meinen alten Mirabili nicht?»

Wie bei Burckhardt geht dann diese Kühlheit des Ausdrucks, die Meyer zur Charakterisierung seiner Helden verwendet, unbewusst auch in seine eigenen Worte über und gibt seinem Stile eine Färbung, die — bei aller sonstigen Verschiedenheit — an Burckhardt erinnert, die sich aber besser herausfühlen als deutlich nachweisen lässt.

---

[1] Angela Borgia S. 184 f.
[2] S. 189.
[3] Angela Borgia S. 243.

Zum Schlusse sei noch ein Wort Meyers angeführt — das einzige, in welchem er Burckhardt nennt — das kurz aber deutlich unsere langen Ausführungen bestätigt. Im Dezember 1891 schrieb unser Dichter, wie Frey berichtet[1], an einen Bekannten in Basel: «Wenn Sie eine Gelegenheit mit Ihrem Jakob Burckhardt zusammenführt, bitte, empfehlen Sie mich ihm; ich bin ihm, ohne persönliche Bekanntschaft, grossen Dank schuldig.»

---

[1] Frey, a. a. O. S. 232.

II. Kapitel.

Plautus im Nonnenkloster.

Die erste der vier Renaissancenovellen Meyers, «Plautus im Nonnenkloster[1]», entstand im Jahre 1881. Über das erste Auftauchen dieses Stoffes im Interessenkreise des Dichters und über die nähern Umstände der Abfassung weiss uns Frey in seiner Biographie keine Auskunft zu geben. Meyer war damals mit der Redaktion seiner grossen Gedichtsammlung, die 1882 erschien, stark beschäftigt, und die Skizzierung des «Plautus» ging, wie Frey berichtet, nebenbei. Als er dann aber zur Ausführung schritt, nahm die Novelle doch seine ganze Kraft in Anspruch, so dass er darob die Arbeit an seinen Gedichten liegen liess.

Es scheint, dass weder der Dichter noch seine Freunde und literarischen Gewissensräte der kleinen Erzählung grossen Wert beilegten, und doch ist sie ein Meisterwerk der epischen Kunst, dessen intime Schönheiten man erst bei wiederholter Lektüre voll

---

[1] Der Dichter wollte seine Erzählung zuerst «Eine Facetie des Poggio» nennen, liess sie dann aber auf Rodenbergs Rat in der Dt. Rundschau als «Das Brigittchen von Trogen» erscheinen. Da ihn auch diese Aufschrift nicht befriedigte, wählte er für die Buchausgabe schliesslich den Titel: «Plautus im Nonnenkloster».

schätzen und geniessen lernt. Die Novelle macht uns zwar den Eindruck, sie sei die mühelose Schöpfung einiger glücklicher Stunden, sie ist aber die Frucht eingehender Studien und konnte nur aus einer gründlichen Kenntnis der Zeit Cosimos heraus so kostümgetreu und einheitlich geschrieben werden. Allerdings lässt sich nicht genau nachweisen, welche historischen Werke Meyer in der Hand gehabt hat, aber wenn man sieht, wie viele kleine Züge und Anspielungen in seiner Novelle auf Tatsachen zurückgehen, so gewinnt man die Überzeugung, dass der Dichter sich lange und eingehend mit dieser Zeit und mit diesen Menschen beschäftigt hat.

Das Motiv, dass ein vollerblühtes, lebensfrohes Mädchen, um ein jugendliches Versprechen zu lösen, in dumpfer Klosterzelle sich vergraben soll, aber durch eine glückliche Fügung in die gesunde Luft des natürlichen Lebens zurückkehren darf, hätte Meyer nirgends besser hinstellen können, als in jene Tage des Konstanzer Konzils, wo die Frage nach dem Werte des Mönchtums in der Luft schwebte und das ganze Abendland nach einer Reform der Kirche rief. Und niemand hätte die anmutige Begebenheit so anziehend schildern können, wie Poggio, der fein beobachtende, geistreiche, vorurteilsfreie Florentiner Humanist. In klassisch schöner, formvollendeter Sprache erzählt er sein Erlebnis, bei dem er sich so untadelig benommen, und entfaltet dabei alle typischen Züge jener damals so zahlreichen Sippe von Poetenphilologen.

Meyer hat mit Interesse den Lebensgang dieses bedeutenden Mannes verfolgt und auch Einblick in seine jetzt beinahe verschollenen, einst aber weltberühmten Schriften genommen. Poggio Bracciolini[1]

---

[1] Die nachfolgenden Angaben über Poggios Leben sind zum grossen Teil Voigts Buch: Die Wiederbelebung des klassischen Alter-

kam im Jahre 1380 im florentinischen Kastell Terranuova zur Welt. Sein Vater war ein unbemittelter Notar, und Poggio, der schon sehr jung nach Florenz kam, musste sich daher mit Schreiberdiensten durchschlagen. Beim Kopieren antiker Autoren gewann er die Anfänge der klassischen Bildung, und sein Wissensdurst fand in dem blühenden Geistesleben von Florenz reiche Nahrung. 1403 ging er nach Rom und wurde dort bald von der Kurie in Dienste genommen; doch liess ihm diese Anstellung genügend freie Zeit zur beständigen Erweiterung und Vertiefung seiner Bildung. Als päpstlicher Sekretär begleitete Poggio im Jahre 1414 Johann XXIII. auf das Konzil von Konstanz, das dem Schisma, der hussitischen Ketzerei und so vielen andern Nöten und Übelständen der Kirche abhelfen sollte; mehr aber als diese weltbewegenden Fragen, mit denen er sich von Amts wegen abgeben musste, interessierten den begeisterten Humanisten die Schätze altrömischer Literatur, die er in den geistig heruntergekommenen Klöstern der Umgebung von Konstanz zu finden hoffte. Mit Feuereifer durchsuchte er die meist schändlich vernachlässigten Bibliotheken und tat dabei manchen glücklichen Fund. Der grösste Gewinn seiner damaligen Bemühungen ist, ein vollständiges Exemplar des Quintilian, der bis dahin nur in Fragmenten bekannt war, aus dem Moder der St. Gallischen Bücherei hervorgezogen und mit eigener Hand sorgfältig abgeschrieben zu haben. In einem lateinischen Briefe vom Dezember 1416 teilt er seinem Freunde Guarino mit überschwänglichen Worten diesen Erfolg mit und

tums entnommen. Benützt wurden ferner: W. Shepherd: Vie de Poggio Bracciolini. Traduite de l'anglais. Paris 1819, und ein Anonymus: Poggiana, ou la vie, le caractère, les sentences et les bons mots de Pogge Florentin. Tome I et II. Amsterdam 1720.

preist die Auffindung des alten Rhetoren als ein für die ganze gebildete Welt hochwichtiges Ereignis.

Von Poggios in klassischem Latein abgefassten Briefen sind nur wenige — und diese, wie Voigt bemerkt, verstümmelt — in die Ausgaben seiner Werke aufgenommen. Unter ihnen stammen nur zwei wichtigere aus der Zeit seines Konstanzer Aufenthaltes. In dem einen schildert er seinem Freunde Leonardo Aretino die grossartige Verteidigungsrede und den standhaften Tod des Hieronymus von Prag so begeistert, dass man über diese freie Anerkennung und Bewunderung eines Ketzers aus der Feder eines Klerikers staunen muss. Der andere Konstanzer Brief erzählt Poggios Erlebnisse in den Bädern bei Turgi, die er aufsuchte, um ein Fingerübel zu kurieren. Sehr anschaulich wird uns das übermütige Treiben der Badegäste geschildert, und natürlich kann es der Humanist nicht unterlassen, eine Parallele mit dem klassischen Badeorte Bajae zu ziehen; er gibt aber doch den aargauischen Bädern, die ihm wie ein Hof der cyprischen Venus vorkommen, den Vorzug, trotzdem die Reize dieser nördlicheren Gegend weit hinter der landschaftlichen Schönheit von Bajae zurückstehen. Neben der ausgelassenen Genussfreudigkeit der Kurgäste betont Poggio besonders ihre nordische, harmlose Gutmütigkeit, die, ganz im Gegensatz zu der heissblütigen Art seiner Landsleute, bei ihren beständigen Liebeshändeln keine Eifersucht und keine tötlichen Feindschaften zwischen Nebenbuhlern aufkommen lässt.

Johann XXIII., den Poggio als Sekretär nach Konstanz begleitet hatte, kam während des Konzils, besonders durch seine missglückte Flucht, in immer härtere Bedrängnis und wurde schliesslich, als er auf Schloss Gottlieben gefangen sass, durch Konzilsbe-

schluss abgesetzt. Das schlimme Geschick seines Herrn wird Poggios Humanistenherz nicht sehr schwer bedrückt haben. Sachte band er seinen Kahn von dem sinkenden Schiffe Johanns los und suchte nach einem andern Gönner, der ihm eine sorgenfreie, den Studien geweihte Existenz verschaffen würde. Weil er keinen günstigen Anschluss an den neugewählten Papst Martin V. finden konnte, liess er sich von den Versprechungen des Bischofs von Winchester verlocken, ihm 1418 nach England zu folgen. Nachdem er hier lange vergeblich auf eine fette Pfründe gewartet und auch kein Glück im Büchersuchen gehabt hatte, kehrte er 1423 von Heimweh getrieben nach Italien zurück und trat bei der Kurie wieder als Sekretär ein. Sein verhasstes Amt, das ihm doch wenigstens einen sichern und genügenden Unterhalt bot, liess ihm reichlich Musse zu seinen Liebhabereien. Er studierte die Ruinen der heiligen Stadt, sammelte eifrig Inschriften und verbrachte manche vergnügte Stunde mit andern geistreichen Kurialen in einer abgelegenen Kammer des Vatikans, wo diese satirischen Köpfe ungestört ihren Witz üben und sich im Erfinden scherzhafter und schlüpfriger Geschichtchen überbieten konnten. Sie nannten ihren geheimen Zusammenkunftsort «Bugiale» — Lügenschmiede — und Poggio, der uns diesen Namen überliefert, hat auch die kräftigsten der hier vorgebrachten Anekdoten und Schwänke gesammelt und unter dem Titel «Facetiae» lateinisch herausgegeben. Das kleine Buch mit seinem witzigen aber meist auch äussert frivolen Inhalt entstand um 1438 und wurde bald eifrig begehrt und abgeschrieben. Der ungeheuren Nachfrage konnte aber erst die Buchdruckerkunst genügen; bis zum Jahre 1500 erschienen die Facetien 26 Mal im Druck.

Wenn man bedenkt, dass diese unsittlichen Ge-

schichtchen, die ihren beissenden Witz zumeist gegen die Schamlosigkeit, Habsucht, Dummheit und Gemeinheit der Mönche richteten, von einem Schreiber des Papstes verfasst wurden, und dass sie statt Unwillen und Entrüstung allgemeine Bewunderung erregten, so kann man sich einen Begriff davon machen, eine wie freie Sprache diese Zeit überhaupt zu sprechen und zu hören gewohnt war. In noch schärferem Tone als seine Facetien sind Poggios zahlreiche Streitschriften gehalten, vor allem diejenigen gegen die Humanisten Filelfo und Valla. Hier wirft er seinen Gegnern, die ihm übrigens im Verleumden nicht viel nachstehen, die unglaublichsten Laster und Schändlichkeiten vor, die seine vergiftete Phantasie nur erfinden konnte.

Die auf seinen Reisen in Deutschland und England betriebene Bücherjagd setzte Poggio nach seiner Rückkehr zur Kurie in Italien fort, und noch mehr als ein verschollenes Werk wurde von ihm ans Licht gezogen. Grosse Mühe gab sich Poggio besonders um die Wiedergewinnung der Plautinischen Komödien. Man besass von Plautus nur 8 Stücke, als im Jahre 1429 ein deutscher Mönch, Nicolaus von Trier, dem Kardinal Orsini ein Verzeichnis von verkäuflichen Büchern nach Rom sandte, worin auch ein Band mit 20 Komödien des Plautus aufgezählt wurde. Als Poggio den Katalog durchging, machte er jubelnd den Kardinal auf diese einzigartige Kaufgelegenheit aufmerksam und teilte seinen Freunden die grossartigen Aussichten auf Wiedergewinnung dieses Klassikers mit. Der Kardinal Orsini wusste Nicolaus zu bewegen, das Buch nach Rom zu bringen und kaufte ihm dann den Schatz ab. Das Manuskript war sehr verderbt, und Poggio bat deshalb den Kardinal dringend, ihm das Buch zur Emendation zu übergeben.

Orsini, der diese ehrenvolle Arbeit selber vorzunehmen gedachte, wies Poggio ab; als aber Lorenzo Medici ihn während eines Aufenthaltes in Rom selber um den Kodex ersuchte, um davon eine Abschrift herstellen zu lassen, da konnte Orsini dem einflussreichen Fürsten seine Bitte nicht abschlagen. Lorenzo nahm das Buch nach Florenz, wo es sofort mit Eifer kopiert wurde. Poggio und Gregorio Corraro sollen dann, wie Vespasiano in seiner Biographie Poggios berichtet, die Rezension des Textes zusammen durchgeführt haben.

Nachdem Poggio, der die ersten Weihen empfangen hatte, lange vergeblich auf ein kirchliches Amt gewartet, verzichtete er 1435 auf die geistliche Laufbahn und heiratete als fünfundfünfzigjähriger eine junge Florentinerin aus dem bekannten Geschlecht der Buondelmonte, mit der er, wie er selber oft preisend betonte, ein sehr glückliches und zufriedenes Leben führte. Ganz glücklich fühlte er sich aber erst, als er 1453 die lästige Arbeit an der Kurie aufgeben konnte. Die Stadt Florenz, die ihm schon während des Konstanzer Konzils das Bürgerrecht geschenkt hatte, ernannte ihn nämlich damals zu ihrem Kanzler. Da Poggio bereits in hohem Alter stand, nahm man ihm die lästigsten Geschäfte ab und brachte ihm überhaupt grosse Achtung und Aufmerksamkeit entgegen. Sein Gönner Cosimo Medici setzte es sogar durch, dass ihm in der Stadt ein Haus gekauft und zum Geschenk gemacht wurde. So verbrachte Poggio seinen Lebensabend unter glücklichen Umständen, im anregenden Verkehr mit den vielen feingebildeten Florentiner Gelehrten, in deren Mittelpunkt der kunstsinnige, vielseitige Cosimo Medici stand. Doch wurde auch jetzt Poggio kein ungetrübtes Glück zu teil. Seine Gattin sank vor ihm ins Grab, und sein ältester Sohn trat zu seinem grossen Ärger in einen geistlichen

Orden ein. Sein jüngster, genial veranlagter Sohn Jacopo endlich war von wilden und unordentlichen Sitten, die er sicherlich schon vor seines Vaters Tode, der 1459 erfolgte, an den Tag legte, und wodurch er Kummer und Sorgen über dessen greises Haupt brachte. Im Jahre 1476 beteiligte sich dann Jacopo an der Verschwörung der Pazzi gegen die Medici, welcher Giuliano zum Opfer fiel, und wurde darauf mit vielen Mitschuldigen gehängt.

In die letzten Jahre Poggios, die er als Staatskanzler in Florenz zubrachte (1453—59), hat Meyer die Erzählung vom Fund des Plautus verlegt. Eine fröhliche Tafelrunde gebildeter Florentiner sitzt, um Cosimo, den Vater des Vaterlandes, versammelt, an einem lauen Sommerabend in den mediceischen Gärten und ergeht sich in heiteren, geistreichen Gesprächen. Unter den Zechenden hebt sich der charakteristische Humanistenkopf Poggios hervor. Mit wenigen in Parenthese beigefügten Worten, ähnlich der Fussnote eines historischen Werkes, macht uns der Dichter mit den Hauptpunkten aus dem Leben seines Helden bekannt: «. . . der greise Poggio — der jetzige Sekretär der florentinischen Republik und der vormalige von fünf Päpsten, der frühere Kleriker und spätere Ehemann — . . .», so wird dem Leser der Plautusfinder vorgestellt. Schon diese schematischen Angaben beweisen uns, dass Meyer mit der Überlieferung genau vertraut ist. Wenn wir aber trotzdem direkte Verstösse gegen die geschichtliche Wahrheit und Verschiebungen in der gegenseitigen Verkettung der Ereignisse finden werden, so machte Meyer damit einfach Gebrauch von einem dichterischen Recht, das er selber klar genug ausgesprochen hat. In Freys Biographie[1] finden wir nämlich folgendes

[1] S. 283.

Geständnis unseres Dichters über die Art, wie er mit seinen historischen Stoffen verfährt:

«Wenn ich eine Novelle schreiben will, besteht die erste Arbeit darin, den Stoff, der behandelt werden soll, und der sich in allzugrosser Fülle aufdrängt, ziemlich genau abzugrenzen. Den so eingeengten Stoff möchte ich am liebsten mit einem Ackerfeld vergleichen. Dieses muss gepflügt werden, und das ist sodann die Hauptarbeit, das Erdreich dergestalt zu durchwühlen und zu pflügen, dass die Bedingungen einer möglichst hohen Ertragsfähigkeit erfüllt sind, und dass kein allfällig vergrabener Schatz, auch nicht das kleinste Kleinod entgeht. Bei dieser Art von Tätigkeit kommen mir die historischen Personen mit der Art ihres Denkens, mit den Anschauungen ihrer Zeit, mit ihrem Fühlen, ihren Schwächen, ihren Leidenschaften menschlich näher. Die kleinen Züge, die wir oft zufällig finden, haben manchmal den grössten Wert; sie machen uns vielfach darauf aufmerksam, dass gewisse Handlungen geschichtlicher Personen, die uns zu ihrem sonstigen Charakter nicht zu passen scheinen, aus andern Motiven, als den durch die Zeitgeschichte ihnen zugeschriebenen, hätten herfliessen können, und die blosse Möglichkeit genügt dem Dichter — denn dazu hat er ein Recht — beispielsweise seinem Helden solche andere, aus seiner ganzen geistigen Individualität begreifliche Beweggründe unterzuschieben und ihn dadurch zu individualisieren.»

Diesem Prinzip gemäss hat Meyer in Anlehnung an die ihm bekannten historischen Züge, aber ohne sich von ihnen irgend welchen Zwang auferlegen zu lassen, seine Fabel geschickt komponiert, und so eine zwar nicht geschichtlich wahre, aber kostümgetreue Erzählung geschaffen. Was aus dem Lebensgange Poggios für die Novelle brauchbar und wirksam war

ist herbeigezogen und mit zum Teil sehr freien Umstellungen verwertet, alles andere aber streng ausgeschlossen.

Gleich zu Beginn des «Plautus» erwähnt der Dichter mit etwas verhüllten Worten, wie trotz ihrer grossen Anlagen die Söhne Poggios missrieten und grossen Verdruss über die letzten Jahre ihres Vaters brachten. Einer von ihnen hat durch einen neuerdings erregten Skandal den sonst so frohgesinnten Poggio derart verstimmt, dass er zuerst Cosimos Verlangen nach einer «facetia inedita» abweist; als ein Mann von guter Lebensart besinnt er sich aber bald eines Bessern und erzählt der lauschenden Gesellschaft seinen «Fund des Plautus» als eine für sie noch unbekannte Facetie.

Wer die kurzen, meist nur aus wenigen Zeilen bestehenden Schwänke Poggios jemals gelesen, muss sich wundern, dass Meyer seine sowohl an Umfang als auch in Wesen und Anlage gänzlich verschiedene Novelle uns als eine unedierte Facetie zum besten gibt. Doch darf man daraus kaum schliessen, der Dichter habe die einst so viel gelesene Sammlung Poggios nicht gekannt. Es lassen sich mehrere Gründe denken, weshalb er, trotz besserem historischem Wissen, für Poggios Erzählung diesen Ausdruck brauchte. Der bedeutende Unterschied im Umfang konnte gerade als Grund des Ausschlusses dieser Erzählung von den übrigen gelten, und durch die Bezeichnung «facetia inedita», auch wenn sie nicht ganz zutraf, gewann seine Novelle einen Anspruch auf Authentizität, der ihren Reiz nur erhöhen musste. Wie sollte auch Meyer Poggios bezeichnendstes und berühmtestes Produkt übergangen haben, da er doch sogar mit Poggios Briefen bekannt war! Die letztere Tatsache geht aus einer Anspielung hervor, die der Dichter einen der

zechenden Florentiner auf jene oben erwähnte Epistel über das Badeleben im Aargau machen lässt. Poggio antwortet auf den lobpreisenden Ausruf seines Nachbars mit den Worten: «Ich übertrieb, Euren Geschmack kennend», und das wollen wir ihm gerne glauben. Meyer hatte aus der Lektüre dieses merkwürdigen Briefes den Eindruck gewonnen, dass Poggio als ein echter Humanist nicht darauf bedacht war, einen wahrheitsgetreuen Reisebericht, sondern nur ein möglichst unterhaltendes Schreiben zu verfassen, dem phantastische Ausschmückungen wohl anstanden.

Der Inhalt von Poggios Erzählung ist nun der, wie er, von Konstanz aus die umliegenden Klöster absuchend, auf eine ganz ungewöhnliche Weise in den Besitz eines Kodex des Plautus gelangt. Meyer wusste sehr wahrscheinlich wohl, dass Poggios Hauptfund während seines Konstanzer Aufenthaltes ein vollständiges Exemplar des Quintilian war; da Poggio sich aber auch mit Erfolg an der Wiedergewinnung des Plautus beteiligt hatte, so setzte Meyer diesen für ihn als Dichter unendlich wichtigeren Autor an die Stelle Quintilians, der ihm und wohl auch den meisten seiner Leser nicht viel bedeutete.

Was Meyer von dem Konzil, dass er in kurzen Worten prächtig schildert, erzählt, zeugt von ziemlich gründlicher Kenntnis desselben, so z. B. die Erwähnung der beiden berühmten Pariser Theologen, des Doctor christianissimus Gerson und des Pierre d'Ailly, die mit ihrer ernsten Gottesgelehrtheit und ihrem heiligen Reformeifer in so scharfen Gegensatz treten zu der genussfrohen, leichtsinnigen Lebensauffassung Poggios. Auch dass Johann XXIII. auf Schloss Gottlieben, wo er gefangen sass, die Gesandten des Konzils empfing, die ihm seine Absetzung meldeten, ist historisch. Unmöglich aber kann Poggio, Johanns früherer Sekretär,

der Sprecher dieser Gesandtschaft gewesen sein. Wenn Meyer das haarsträubende Sündenregister des abgesetzten Papstes durch *Poggio* verlesen lässt, so ist dies seine dichterische Erfindung; ja er tritt zu der geschichtlichen Wahrheit direkt in Widerspruch, denn er macht Poggio zum Anhänger Otto Colonnas, des spätern Martin V. Erfunden als ein drastischer Beweis der Gewissenlosigkeit Johanns XXIII. ist sicherlich auch jene Anekdote von dem Schnurrbart, den dieser Renaissancepapst, gelangweilt von der Aufzählung seiner unzähligen scheusslichen Verbrechen, der heiligen Barbara in seinem Breviarium aufmalt. Dass die Äbtissin dem angeblich nach verbotenen Büchern fahndenden Poggio seine eigenen Facetien als das gottvergessenste Buch der Welt ausliefert, ist zwar, mehr als zwanzig Jahre bevor die Sammlung überhaupt entstanden, nicht möglich, bleibt aber nichtsdestoweniger ein äusserst wirksamer Zug von prächtigem Humor. Eher dagegen könnte es von einem grübelnden Leser als Anachronismus empfunden werden, dass zu einer Zeit, wo sogar die meisten Geistlichen des Schreibens unkundig waren, schon geschriebene Gasthausrechnungen ausgestellt werden. Doch auch diese kleine Erfindung ist in den Gang der Handlung so vortrefflich verwoben, dass nur ein Pedant dem Dichter daraus einen Vorwurf machen könnte.

Das Motiv von der Novize, die von der Einkleidung weg direkt in die Ehe tritt, hat Meyer später in der «Hochzeit des Mönchs[1]» noch einmal berührt — und zwar dort mit Erwähnung des vollen Namens der Heldin: Helene Manente. Dieser Umstand dürfte darauf hindeuten, dass Meyer das Motiv nicht er-

---

[1] Novellen II, S. 5.

funden, sondern vielleicht aus einer der zahlreichen italienischen Novellensammlungen jener Zeit geschöpft hat. Es liesse sich ferner denken, dass unter diesen Novellen, die so oft die Betrügerei der Geistlichen und die alberne Gläubigkeit des Volkes zum Gegenstand ihres Witzes machen, auch eine Geschichte von einem Gaukelkreuz vorkäme, denn falsche Reliquien und Scheinwunder waren ja damals an der Tagesordnung.

Trotzdem diese Vermutungen sich bei der Durchsicht der mir zugänglichen Novellensammlungen nicht bestätigt haben, besitzen sie für mich immer noch einige Wahrscheinlichkeit. Sie sollen aber das Verdienst unseres Dichters nicht schmälern. Sein bleibt auf alle Fälle die geniale Komposition, die Verschmelzung der verschiedenen für ihre Zeit charakteristischen Einzelzüge zu einem harmonischen Ganzen von edelster Wirkung. Sein ist vor allem auch die poetische Gestaltung der Hauptperson seiner Novelle, des Humanisten Poggio, um den sich alles gruppiert. Schon Trog[1] hebt hervor und belegt mit Beispielen, wie konsequent Poggio als das Kind seiner Zeit und seiner Nation gezeichnet ist. Und wirklich, in ihm haben wir den Humanisten, wie er im Buche steht, mit all den typischen Zügen, die z. B. Burckhardt bei dieser Gelehrtengilde findet, und aus ihrem innersten Wesen ableitet. Die Voraussetzung ihrer Existenz und ihrer ganzen Eigenart ist die unbedingte Bewunderung des klassischen Altertums, dessen überkommene Reste in Literatur, Wissenschaft und Kunst sie als die höchsten Kulturgüter der Menschheit hüten und pflegen. Fast aus jedem Worte Poggios tönt uns seine ungeheure, abgöttische

---

[1] a. a. O. S. 72 f.

Verehrung der Antike entgegen. Wie er den sehnlichst begehrten Plautus endlich in den Händen hält, fühlt er sich «im Himmel des höchsten Genusses» und schwelgt «in hochzeitlichen Wonnen». Mit heisshungrigen Blicken verschlingt er ein Stück nach dem andern und hört erst zu lesen auf, als die sinkende Dämmerung und die schmerzenden Augen ihn dazu zwingen. Eine solche Begeisterung für das Altertum musste, wie Burckhardt ausführt, zu dessen Nachahmung in Sprache und Leben und weiter zur Vermischung von antiken und modernen Begriffen führen. So identifiziert Poggio, der doch ein Kleriker war, christliche Gottesideen mit heidnischen Gottheiten, wenn er in Maria die jungfräuliche Pallas erblickt. Als ein echter Humanist, der durch die Lektüre der lateinischen Klassiker zum Fatalisten geworden, erzählt er z. B.[1]: «So aber tat ich ohne bestimmten Plan, auf die Einflüsterung irgend eines Gottes oder einer Göttin», und ein zweites Mal[2]: «Der Optimus Maximus bediente sich meiner als seines Werkzeuges und hiess mich Gertruden retten, koste es, was es wolle.»

Während aber Burckhardt auch die tiefen Schattenseiten der Humanisten eindringlich darstellt, ihr liederliches Leben, ihren an Grössenwahn grenzenden Hochmut, ihre entsetzliche Schmäh- und Spottsucht und ihre Speichelleckerei den Grossen und Mächtigen gegenüber, lässt Meyer diese Züge weniger stark zur Geltung kommen. Die freie Moral dieses Sophistengeschlechtes zeigt sich etwa darin, dass Poggio von der «Unbefangenheit seiner Standpunkte» und der «Lässlichkeit seiner Lebensauffassung» spricht[3]. Den

---

[1] Novellen I, S. 249.
[2] S. 258.
[3] S. 219.

Hang zur Schmeichelei deutet der Dichter an, wenn er seinem Helden folgende Worte gegenüber Cosimo in den Mund legt[1]: «Ich wollte Dir das einzige Manuskript (des wiedergefundenen Plautus) testamentarisch vermachen, um mir nicht, ein Lebender, das zehnfache Gegengeschenk zuzuziehen, womit Du jede huldigend Dir überreichte Gabe zu lohnen pflegst in deiner freigebigen Weise, von welcher Du einmal nicht lassen kannst.»

Während wir an Meyers Helden von der Kunst zu lästern, in der doch der historische Poggio unerreicht war, nichts merken, kommt dagegen sein Selbstgefühl und sein Hochmut kräftig zum Ausdruck. Dieser ist aber weniger auf die Rechnung des Humanisten in ihm, als auf die des *Italieners* zu setzen. Auch hier folgt Meyer genau der Burckhardt'schen Auffassung, denn es ist einer von Burckhardts Hauptsätzen, dass Italien nicht nur wegen seiner eigentümlichen politischen Zustände und wegen des engern Zusammenhanges mit der Antike, sondern besonders auch infolge der spezifischen Eigenschaften des italienischen Volksgeistes und Volkscharakters die Schranken des Mittelalters zuerst übersprungen und mit seiner Renaissancebewegung die Neuzeit eingeleitet habe; dass also die Italiener jener Zeit allen andern Nationen Europas an Bildung und Kultur weit voraus gewesen seien. Durch Poggios ganze Erzählung zieht sich sozusagen als Grundton dieses Überlegenheitsgefühl des gebildeten Italieners gegenüber den einfachen, derben aber treuherzigen germanischen Barbaren. Dass sie den Völkern auf einer neuen Bahn voranschreiten, dass sie in einer aufstrebenden, bedeutungsvollen Zeit leben, das wissen die

---

[1] Novellen I, S. 268.

bildungsstolzen Söhne Italiens, die bei Meyer Poggios Worten lauschen; denn als dieser geendet hat, springt «das Gespräch von Plautus über auf die tausend gehobenen Horte und aufgerollten Pergamente des Altertums und *auf die Grösse des Jahrhunderts*[1].»

Aber nicht nur die höhere Bildung macht den Italiener aus, sondern mehr noch der Sinn für Schönheit, der Blick für das Bedeutende. Wie scharf Poggio beobachtet, zeigt sich z. B. in den wenigen Worten, mit denen er uns ein packendes Bild entwirft von dem bunten Treiben des Konstanzer Konzils. Er nennt es[2] «ein ergötzliches Schauspiel, das auf der beschränkten Bühne einer deutschen Reichsstadt die Frömmigkeit, die Wissenschaft, die Staatskunst des Jahrhunderts mit seinen Päpsten, Ketzern, Gauklern und Buhlerinnen zusammendrängte.» Mit Begeisterung geniesst sein Auge jedes schöne Bild, das sich ihm darbietet. Als ihm Getrude ihr Schicksal darlegte, erhob sie zuletzt in leidenschaftlicher Gebärde die Arme, so dass die Ärmel der Kutte und des Hemdes weit zurückfielen. «Da betrachtete ich», erzählt Poggio[3], «als ein Florentiner der ich bin, die schlankkräftigen Mädchenarme mit künstlerischem Vergnügen.» Umgekehrt kann er nicht verächtlich genug auf das rohe und hässliche Aussehen der verschmitzten Äbtissin hinweisen. Natürlich preist er die italienische Architektur, deren Schönheit ihn bezaubert; die Gotik ist ihm ein Greuel. «Der edle Rundbogen der Fenster und Gewölbe, statt des modischen Spitzbogens und des närrischen französischen Schnörkels», erklärt er[4], «stimmte mich wieder klar und ruhig.»

---

[1] Novellen I, S. 268.
[2] S. 221.
[3] S. 238.
[4] S. 230.

An jeder Sache weiss er als Renaissancemensch das Grosse zu schätzen, das Ungewöhnliche und Künstlerische. Als er das wahre mit dem Gaukelkreuz vergleicht, fällt ihm die Vollkommenheit der Nachahmung auf, und ihm kommt der Gedanke: «Nur ein grosser Künstler, nur ein Welscher kann dies zu stande gebracht haben!» und da Poggio für den Ruhm seines Vaterlandes begeistert ist, bricht er in die Worte aus: «Vollendet! Meisterhaft!» Kein Gedanke an die Abscheulichkeit des Betruges hatte in seiner Seele Raum neben der Bewunderung für das Kunstwerk.

Als die hohe, kräftige Gertrude das Gaukelkreuz zertrümmerte und das echte auf ihre Schultern lud, da kam sie Poggio vor «als die Verkörperung eines höhern Wesens, als ein dämonisches Geschöpf, als die Wahrheit, wie sie jubelnd den Schein zerstört[1].» Doch als sie glückstrahlend aus dem Chor in das Schiff der Kirche hinabstieg, um Hans von Splügen ihre Hand zu reichen, unendlich froh, dass sie in die Alltäglichkeit zurückkehren durfte, da war der begeisterte Humanist enttäuscht, denn nichts konnte seiner Künstlerseele verhasster sein als das Alltägliche.

Dass Poggio in Meyers Novelle kühn von der Fäulnis des Klosters und der Gemeinheit der Mönche und Nonnen spricht, ist ganz im Sinne der geschichtlichen Wahrheit; denn trotz seines Amtes am heiligen Stuhl hatte der historische Poggio immer — in seinen Dialogen mit pathetischem Ernst, in seinen Facetien, wie wir sahen, mit beissendem Spott — gegen die ungeheuren Auswüchse des Mönchstums geeifert, obschon sein eigener ungebundener Lebenswandel ihn

[1] Novellen I, S. 265.

eigentlich hätte abhalten sollen, den Sittenrichter zu spielen.

In Papst Johann XXIII. sucht Meyer uns mit wenigen Strichen ein Exemplar jener konsequentesten Renaissancemenschen zu zeichnen, deren Idealtypus wir dann in Lucrezia Borgia finden werden. Dieser Papst ist einer jener unglaublichen Egoisten, die durch alle Verbrechen hindurch auf die Erfüllung ihrer Wünsche losstürmen, ohne den leisesten Vorwurf des Gewissens zu vernehmen, die nach den ärgsten Greueln erquickend schlafen und träumen und sich am Morgen zu neuen Freveln wohlgemut erheben.

Doch Johann XXIII. ist ganz nur Nebenfigur und steht in seiner Gewissenlosigkeit einzig da. Poggio — und auch sein Freundeskreis, dürfen wir annehmen — ist nicht so weit gelangt, denn er gesteht selber[1], dass er nicht so glücklich veranlagt sei wie sein ehemaliger päpstlicher Herr, sondern dass in gewissen Fällen ein allerdings mehr ästhetisches als ethisches Gewissen in ihm wach werde. Die schauerliche Grösse der Renaissance bringt Meyer in seinem «Plautus» noch nicht zum Ausdruck; er zeigt uns hier nur die gefälligen Züge der Zeit, die feine Geselligkeit, die hohe Bildung und Kunstbegeisterung des Quattrocento.

---

[1] Novellen I, S. 254 ff.

III. Kapitel.

Die Hochzeit des Mönchs.

Bereits vor der Abfassung des « Plautus » hatte eine frühere und gewaltigere Epoche Italiens und in ihr besonders der grosse Hohenstaufenkaiser Friedrich II. das lebhafte Interesse des Dichters erweckt. «Die Richterin» nämlich, die nach der Vollendung des «Heiligen» 1879 Meyer wieder zu beschäftigen begann, sollte, wie Adolf Frey berichtet[1], nach seinem damaligen Plane in Sizilien und unter den Staufen spielen, denn der grosse Stoff verlangte einen grossen Hintergrund, und die gewaltige Richterin konnte nur von einem noch gewaltigeren Richter gerichtet werden. «Dieser Richter», sagt Frey, «sollte Friedrich II. sein.» Deshalb begann der Dichter 1880 Raumers «Geschichte der Hohenstaufen» gründlich zu studieren, und bald fühlte er sich von den Zeiten Friedrichs II. mächtig angezogen. Da Meyer immer mehr zur Einsicht kam, die wilde Fabel der Richterin passe nicht in dieses gebildete, klare Milieu, so verlegte er sie später in eine dunklere Gegend und Zeit, ins romantische Bündnerland und in die Tage Karls des Grossen.

---

[1] C. F. Meyers «Petrus Vinea» von Adolf Frey, Deutsche Rundschau Bd. 106, S. 191 ff.

Von dem früheren Plane nahm er nichts herüber als die Namen *Stemma* und *Palma novella*, die er in Raumers Werk gefunden hatte. Die Stammtafeln im Anhange des 4. Bandes der «Geschichte der Hohenstaufen» besagen nämlich, dass Stemma eine natürliche Tochter Friedrichs II. und Palma novella eine Schwester Ezzelins IV. hiess.

Etwas weit Wichtigeres aber noch als diese beiden Namen schöpfte unser Dichter aus Raumers Werk: den Plan, die bedeutende und rätselvolle Gestalt Friedrichs II. zum Helden einer Dichtung zu machen, in der er den Konflikt zwischen dem Kaiser und Petrus Vinea, seinem des Verrates angeklagten Kanzler, behandeln wollte. Trotz der grossen Schwierigkeiten, die dieser Stoff darbot, liess ihn Meyer bis zum Zusammenbruch seiner Schaffenskraft nie mehr aus den Augen, so sehr zog ihn das Problem und vor allem wohl der Charakter Friedrichs II. an. Drei Versuche, diesen spröden Stoff zu gestalten, zwei epische und einen dramatischen, die wahrscheinlich aus dem Jahre 1885 stammen, teilt Adolf Frey in dem oben zitierten Aufsatz über Petrus Vinea mit. Glücklichere Funde, wie der Stoff des «Pescara» und der «Angela Borgia», bewogen Meyer, sein mühsames Ringen aufzugeben und den «Petrus Vinea» für spätere Zeiten zurückzulegen; aber noch in seinen letzten schaffensfrohen Tagen stand das Bild Friedrichs II. vor seiner Seele, und er wurde nicht müde, seinem Biographen Frey den Plan seiner Hohenstaufendichtung darzulegen. Es war ihm nicht beschieden, ihn auszuführen. Doch hatte früher schon die Beschäftigung mit diesem Stoffkreise sich in Meyers Produktion bemerkbar gemacht. In der 1882 herausgegebenen Gedichtsammlung erschienen unter den grossen Männern der Geschichte, die der Dichter ver-

herrlichte, zum erstenmale auch die Hohenstaufen in zwei Gedichten.

Das erste, «Kaiser Friedrich der Zweite», erzählt, dass im Dome von Palermo statt Friedrichs II. nur eine Kutte begraben liege, und dass der sterbende Kaiser befohlen habe, ihn auf ein Vorgebirge in blauer Flut hinauszufahren, damit er dort, Meer und Himmel atmend, sanft entschlummere. Dies ist die Umgestaltung einer von Raumer[1] erwähnten Sage: Friedrich II. sei nicht gestorben, sondern habe Europa verlassen und lebe glücklicher mit treuen Dienern in fernen Weltteilen. Dass wirklich Raumer das Gedicht angeregt hat, zeigt sich deutlich in der fast wörtlichen Übereinstimmung der ersten Strophe:

> «*In den Armen seines Jüngsten*
> Phantasiert der sieche Kaiser,
> An dem treuen Herzen Manfreds
> Kämpft er seinen Todeskampf.»

mit Raumers Bericht[2]: «...aber am dreizehnten gegen Morgen starb er *in den Armen seines jüngsten* und geliebtesten Sohnes Manfred . . .»

Der Held des zweiten Gedichtes, «Die gezeichnete Stirne», ist der blondgelockte König Enzio, Friedrichs II. Sohn, den die Bologneser in lebenslänglicher Gefangenschaft schmachten liessen. Raumer berichtet[3], dass die Liebe ihren Weg bis in den Kerker des hochbegabten, unglücklichen Staufen fand, indem die schöne Lucia Viadagola sein Schicksal mit ihm zu teilen begehrte. Von Enzio und ihr leite das Bolognesergeschlecht mit dem sinnreichen Namen Bentivoglio (Dir will ich wohl) seinen Ursprung her. Diese hingebende

---

[1] a. a. O. Bd. 4, S. 208, Anmerkung 2.
[2] a. a. O. Bd. 4, S. 207.
[3] a. a. O. Bd. 4, S. 587 f.

Liebe Lucias verherrlicht Meyers Gedicht. Von dem in die Stirne der Liebenden eingedrückten Zeichen des Kerkergitters steht allerdings bei Raumer nichts. Dieses schöne Motiv ist eine Erfindung unseres Dichters; es kehrt dann später in «Angela Borgia[1]» noch einmal wieder.

Die spätern Auflagen von Meyers Gedichten enthalten zwei weitere Hohenstaufengedichte. Eines davon, «Das kaiserliche Schreiben», geht sicherlich auch auf Raumer zurück; in ihm verkündet der tief trauernde Friedrich II. seinem Volke den Tod Heinrichs VII., seines aufständischen Sohnes, den er so hart bestrafen musste und doch nicht zu lieben aufhören konnte, und um den das Reich nun mit ihm trauern soll. Raumer berichtet[2]:

«Noch im Jahre 1240 ... sass Heinrich, weil er keine Reue oder Nachgiebigkeit zeigte, in S. Felice, wurde dann nach Neokastro in Kalabrien und endlich nach Martorano gebracht, wo er am 12. Februar 1242 starb. Über dies Ereignis erliess der Kaiser folgendes merkwürdige Schreiben an alle Barone, Prälaten und Städte des sizilischen Reiches: ‚Der väterliche Schmerz über den Tod meines erstgeborenen Sohnes Heinrich überwiegt das Urteil des strengen Richters und treibt eine Tränenflut aus dem Innersten hervor, welche das Andenken erlittener Beleidigungen und der Ernst der Gerechtigkeit bisher zurückhielt.

Vielleicht werden sich harte Väter wundern, dass der durch öffentliche Feinde unbezwungene Kaiser einem häuslichen Schmerze erliege: aber das Gemüt eines jeden Fürsten, sei es noch so fest, ist dennoch der Herrschaft der Natur unterworfen, welche ihre

[1] Angela Borgia S. 183 u. 237.
[2] a. a. O. Bd. 3, S. 554 f.

Kräfte gegen jeden ausübt und Könige oder Kaiser nicht anerkennt. Ich gestehe es, dass mich der Stolz des lebenden Königs nicht beugen konnte, der Tod des Sohnes aber tief bewegte, und ich bin weder der erste noch der letzte derjenigen, welche von ungehorsamen Söhnen Schaden erduldeten und doch an ihrem Grabe weinten.

So betrauerte David seinen Erstgeborenen, Absalom, und jener herrliche Julius Cäsar versagte keineswegs väterlich teilnehmende Tränen dem Schicksale und dem Andenken seines Schwiegersohnes Pompejus. Selbst der schärfste, durch widernatürlichen Ungehorsam von Kindern erzeugte Schmerz ist für Eltern kein wirksames Heilmittel gegen *den* Schmerz, welcher aus ihrem Tode hervorgeht. Deshalb kann und will ich auch nichts von dem unterlassen, was einem Vater nach dem Absterben seines Sohnes zukommt; deshalb befehle ich, dass überall in meinem Reiche für ihn Seelenmessen gelesen und alle heiligen Trauergebräuche beobachtet werden; und so wie sich meine getreuen Untertanen bei jedem Glücke, welches mir widerfährt, aufrichtig mitfreuen, so mögen sie jetzt auch ihre herzliche Teilnahme an meinem Schmerze beweisen.' »

Dieser Erlass Friedrichs II. gab Meyer, wie ein flüchtiger Vergleich sofort zeigt, die Anregung und den Stoff zu seinem «Kaiserlichen Schreiben». Weniger leicht lässt sich für sein viertes und letztes Staufengedicht, «Conradins Knappe», eine bestimmte Quelle nachweisen. In Raumers Werk fand ich nichts, was als Ausgangspunkt dieser Romanze gelten könnte. Wahrscheinlich ist sie ganz eine Erfindung Meyers. In vortrefflicher Kontrastwirkung schildert sie die stolzen Hoffnungen und das jämmerliche Ende des letzten unglücklichen Sprösslings aus dem grossen Kaisergeschlechte.

So weit spiegelt sich Meyers Interesse für die Hohenstaufen in seinen Gedichten. Wenn die Zeiten Friedrichs II. dem Dichter nicht als Hintergrund für seine «Richterin» dienen konnten, so boten sie dagegen einen sehr geeigneten Schauplatz für die «Hochzeit des Mönchs», nämlich Padua unter der schrecklichen Herrschaft Ezzelins, des kaiserlichen Vikarius und Schwiegersohns. Wie schon Trog bemerkt[1], liegt dieser Novelle als Motiv jene Episode aus Macchiavellis »Storie Fiorentine» zugrunde, die der Dichter bereits im «Mars von Florenz» behandelt hatte[2]. Die gewaltige Umgestaltung aber, die Meyer vornahm, um aus der Erzählung Macchiavellis den Kern der Hochzeit des Mönchs zu machen, lässt neuerdings erkennen, wie souverän er bei seiner poetischen Arbeit Erfindungskraft und Kunstverstand walten liess. Auch hier, wie bei der «Richterin», vergriff er sich zuerst in dem kulturellen Milieu, in das er seine Fabel verlegen wollte. Nach dem allerersten Entwurfe sollte nämlich die «Hochzeit des Mönchs» in der Papstburg, dann unter Barbarossa in Nürnberg spielen[3]. Bald aber sah Meyer ein, dass die glühenden Leidenschaften, die er schildern wollte, ein heissblütigeres Geschlecht und einen südlicheren Himmel verlangten, und auch dann nur unter ungewöhnlichen Umständen glaubwürdig erschienen. So wählte er denn, wie er seiner Schwester schrieb[4], die explosive Atmosphäre Paduas zur Zeit des schrecklichen Ezzelino da Romano zum Schauplatz für seine Fabel. In der Novelle selber unterlässt er nicht, den Leser auf das Ungewöhnliche dieses Ortes und dieser Zeit

---

[1] a. a. O. S. 88 ff.
[2] Vgl. Kap. I, S. 18 f.
[3] Frey, a. a. O. S. 285.
[4] Frey, a. a. O. S. 320.

aufmerksam zu machen. «Schicksal und Sternguckerei, Beschwörungen und Verschwörungen und Enthauptungen, von der Zinne auf das Pflaster sich werfende Weiber und hundert pfeildurchbohrte Jünglinge vom Rosse sinkend in deinen verruchten waghalsigen Schlachten, das ist deine Zeit und Regierung, Ezzelin, du Verfluchter und Verdammter! Uns alle ziehst du in deine blutigen Gleise, alles Leben und Sterben wird neben dir gewaltsam und unnatürlich, und niemand endet mehr als reuiger Christ in seinem Bette!» so jammert der alte Vicedomini in seiner wütenden Verzweiflung[1]. Ruhiger aber ähnlich urteilt Ascanio[2]: das Leben in Padua unter dem Tyrannen sei wild, übertrieben und gewaltsam, und gebe ein falsches Weltbild. Hier konnte das Grausige, das Meyer erzählen wollte, sehr wohl sich zutragen, und zugleich fand der Dichter Gelegenheit, einigen Anregungen, die er aus Raumers Werk geschöpft hatte, ein wenig nachzugehen.

Ezzelins Grausamkeit, die sich fortwährend in unzähligen Hinrichtungen und Verstümmelungen Luft machte, und von der Raumer[3] entsetzliche Beispiele gibt, ist in der «Hochzeit des Mönchs» noch nicht voll entfaltet, sie «beginnt sich nur erst zu zeigen, mit einem Zug um den Mund sozusagen[4]». Dieses werdende Ungeheuer, das später durch seinen Blutdurst die ganze Welt von sich reden machte, wusste Meyer sehr wirksam zu schildern und mit einem grauenvollen Nimbus zu umgeben, der ganz in die unheimliche Stimmung der Erzählung passt. Wir haben schon gehört, wie der alte Vicedomini Ezzelino seine unaufhörlichen blutigen Schlachten vorwirft,

---

[1] Hochzeit des Mönchs S. 24 f.
[2] S. 54.
[3] a. a. O. Bd. 4, S. 384 ff.
[4] Hochzeit des Mönchs S. 10.

in denen er seine Leute scharenweise hinmorden lässt. Ebenso kühn spricht der Greis von den zahlreichen, äusserst streng geahndeten Verschwörungen, die vergeblich die verhasste Herrschaft des Tyrannen zu stürzen suchen. Als Teilnehmer an einer solchen Verschwörung ist auch Graf Canossa, Antiopes Vater, hingerichtet worden. Eigentliche Grausamkeit kann man Ezzelin noch nicht vorwerfen, Vorausschauende aber sehen bereits mit Bangen, wie sie sich immer mehr entwickelt. «Ezzelin, mein Fürst, werde mir nicht grausam!» ruft sein Neffe Ascanio schmerzlich aus[1]. Doch der konsequente Germano entschuldigt des Tyrannen Unbarmherzigkeit mit den Worten[2]: «Er ist nur gerecht und sich selbst getreu!»

Da der historische Ezzelin Friedrichs II. natürliche Tochter Selvaggia zur Gemahlin hatte und als kaiserlicher Vogt in Padua schaltete, so geriet Meyer in den Bannkreis seines Lieblingshelden und suchte ihn nun auf irgend eine Weise in seine Novelle hineinragen zu lassen. Mit der eigentlichen Handlung hat Friedrich II. zwar nichts zu tun, aber er erscheint hinter Ezzelin als sein grosser politischer Führer, der sich des schrecklichen Schwiegersohnes als eines wirksamen Werkzeuges in seinem grossen Lebenskampfe bedient. Bei dieser Gelegenheit werden die beiden Probleme, die den Dichter am meisten beschäftigten, Friedrichs Freigeisterei und der angebliche Verrat Vineas, von Meyer zur Sprache gebracht und gewissermassen auch gelöst, indem Dante aufgefordert wird, seine innersten Gedanken über diese Fragen auszusprechen. Man darf wohl annehmen, dass Dantes Meinung auch diejenige des Dichters sein soll; in

---

[1] S. 61.
[2] S. 59.

betreff der Freigeisterei Friedrichs II. ist es auch die Meinung Raumers.

Dieser teilt in seinem Werke[1] die Anklagebulle Gregors IX. gegen Friedrich mit, sowie auch die übrigen Erlasse, die in dieser Streitfrage vom Papst und vom Kaiser zur Verteidigung ihrer Standpunkte veröffentlicht wurden. Die schwerste Anklage, die Gregor erhebt, und die gewiss der Sache des Kaisers am meisten schadete, ist die Behauptung, Friedrich II. sei ein Ketzer und habe geäussert[2]: «Die ganze Welt sei von drei Betrügern, Moses, Mohamed und Christus getäuscht worden, deren zwei in Ehren, der dritte aber am Holze hangend gestorben.» Zum Beweise der Ketzerei des Kaisers wird vom Papste ferner angeführt, er glaube nicht an die unbefleckte Empfängnis und verwerfe überhaupt alle Offenbarung. Diesen Vorwürfen trat Friedrich II. dadurch entgegen, dass er in alle Lande ein Rechtfertigungsschreiben ausgehen liess, worin er erklärte, er sei in allen Punkten ein rechtgläubiger Christ, und das ruchlose Wort von den drei Betrügern sei nie über seine Lippen gekommen.

Raumer sucht sich nun ein objektives Urteil über Friedrichs Rechtgläubigkeit zu bilden. Die Lästerung de tribus impostoribus, meint er, habe Friedrich II. wohl nie gesprochen, da er ja sein kaiserliches Wort dafür gebe. Das Buch vollends, das diesen Titel trage und von Friedrich oder seinem Kanzler Vinea verfasst sein solle, sei gar nicht zu dieser Zeit, sondern erst viel später entstanden. Hingegen sei sehr wohl anzunehmen, dass der hochgebildete Kaiser, der die morgenländische Kultur so sehr zu schätzen wusste,

---

[1] a. a. O. Bd. 3, S. 636 ff.

[2] Raumer a. a. O. Bd. 3, S. 651.

in vielen Glaubensfragen eine freiere Meinung gehabt habe als seine Zeitgenossen. Dass dies wirklich der Fall war, geht aus verschiedenen Anekdoten hervor, die über Friedrich in Umlauf waren. Unter anderem erzählt Raumer[1], der Kaiser habe einmal, an einem Kornfeld vorbeireitend, gefragt: «Wie viele Götter wird man aus diesem Getreide machen?» Diese Verspottung des Transsubstantiationsglaubens traut auch Meyer seinem Helden zu; er macht aus der Frage des Kaisers den Dreireim[2]:

«So viele Ähren, so viele Götter sind,
Sie schiessen empor in der Sonne geschwind
Und wiegen die goldenen Häupter im Wind.»

Ezzelin gibt zu, dass dieses Verschen, das der Papst Friedrich II. vorwirft, authentisch sei, denn er habe es selbst aus dem Munde des Kaisers vernommen, als er mit ihm und seinem Kanzler einst ein Ährenfeld durchritten. An die ungleich schwerere Beschuldigung aber, an das Wort von den drei grossen Gauklern, glaubt Meyer ebensowenig wie Raumer, wenn man wenigstens — wie ich bereits vorausgesetzt habe und woran ich nicht zweifle — das Urteil Dantes mit dem unseres Dichters identifizieren darf. Auf die Frage Cangrandes, ob er den unsterblichen Kaiser dieser Ketzerei für fähig halte, verneint der Florentiner «mit einer deutlichen Bewegung des Hauptes[3]».

Weniger getreu folgt Meyer seiner Quelle in der Beurteilung des Petrus de Vineis. Raumer stellt in einem Anhange[4] die verschiedenen, sich gänzlich widersprechenden Berichte vom Falle des kaiserlichen

---

[1] a. a. O. Bd. 3, S. 652.
[2] Hochzeit des Mönchs S. 63.
[3] Hochzeit des Mönchs S. 67.
[4] a. a. O. Bd. 4, S. 594 ff.

Kanzlers zusammen, wagt aber selber nicht, daraus ein festes Urteil über Vineas Schuld oder Unschuld zu folgern. In der zusammenhängenden Darstellung dagegen[1] sucht Raumer zwischen den Extremen der Überlieferung zu vermitteln. Er glaubt weder denjenigen, welche Peter für ein unschuldiges Opfer des Neides und der Intrige halten, noch dem Berichte des englischen Chronisten Matthäus Paris, nach welchem Vinea seinen Kaiser nicht nur an den Papst verraten, sondern sogar zu vergiften gesucht hätte. Im ersten Falle würde den Kaiser, im zweiten seinen langjährigen Vertrauten ein unbegreiflicher und zu unwürdiger Vorwurf treffen. « Wie aber », fragt Raumer[2], « wenn man, gleichsam in die Mitte tretend, annähme: dass Peter sich allerdings einzelne Missgriffe zu Schulden kommen liess, dass der Papst sich eifrig bemühte, ihn günstig zu stimmen und seinem Ehrgeiz eine kirchliche Richtung zu geben, dass endlich dem Kaiser von allem durch Verleumder einseitige und übertriebene Nachrichten zukamen? Dazu konnten sich, in jenen Tagen vielfacher Verschwörungen, wohlgemeinte oder böswillige Warnungen vor Mordanschlägen gesellen, es konnte jene Vergiftungsszene vorfallen und dennoch Peter daran unschuldig und nur der Arzt schuldig sein. — Wenigstens kehrt uns, nach vielfacher Erwägung all der mannigfaltigen widersprechenden und ungenügenden Nachrichten, immer der Glaube zurück: dass Peter keineswegs ohne alle Schuld, aber doch kein Giftmischer war. Ein unglückliches Zusammentreffen von Umständen lieferte indes dem Richter eine Menge von schweren Anzeigen in die Hände, welche jener zu widerlegen sich ausser

[1] a. a. O. Bd. 4, S. 203 ff.
[2] a. a. O. Bd. 4, S. 204 f.

stande sah, und die den Kaiser veranlassten, das ihn schmerzende Urteil, um der Gerechtigkeit und des Beispiels willen, zu bestätigen. — Die gewöhnliche Ansicht, wonach man kurzweg entweder den Kaiser einen ungerechten Tyrannen oder Peter einen schändlichen Verbrecher nennt, ist innerlich unwahrscheinlicher und unnatürlicher als unsere Darstellung, welche alle Quellen und Umstände berücksichtigt, die Begebenheit zu tragischer Höhe erhebt und jene beiden grossen Männer ihrer selbst würdig, jedoch in einer solchen Verwicklung von Verhältnissen darstellt, dass sie herzliche Teilnahme gestattet und zu demütiger Anerkenntnis menschlicher Schwäche auffordert, nicht aber die menschliche Natur in satanischer, rettungsloser Verderbnis zeigt.»

Die Auffassung Raumers, welche die Ursache des Konfliktes in den Verhältnissen und in allgemein menschlichen Schwächen sucht, den Charakter Friedrichs und Vineas unangetastet lässt und von Tragik und Verwicklung spricht, hat gewiss Meyer zuerst auf den Gedanken gebracht, diese unaufgeklärte Geschichte zum Gegenstand eines Dramas oder einer Novelle zu machen. Die Pläne und Ansätze zu dieser Dichtung, die Frey [1] mitteilt, zeigen denn auch grosse Übereinstimmung mit Raumers Ansicht: Sowohl Friedrich II. als Vinea sind als grosse und edle Charaktere gefasst, und ihre wachsende Entfremdung wird auf äussere Einflüsse zurückgeführt, die Meyer teils erfunden, teils dem Raumerschen Anhang entnommen hat. Vinea, als italienischer Patriot, bedenkt in seinen Ratschlägen fast nur die Verhältnisse Italiens; Friedrich, der als Kaiser immer das Ganze im Auge

---

[1] In dem oben zitierten Aufsatz, Deutsche Rundschau Bd. 106, S. 191 ff.

behält, findet diese Räte nicht zutreffend und wittert Verrat. Anderes kommt hinzu: König Heinrich VII., Friedrichs rebellischer aber trotzdem geliebter Sohn, stirbt im Gefängnis, und der betrübte Kaiser glaubt, die harte Behandlung, die Vinea angeraten, sei an seinem frühen Tode schuld. Ferner vernimmt Friedrich von Vineas Frau, die er liebt, dass der Kanzler ein Geheimnis besitze, das er nicht auszusprechen wage, obschon es den Kaiser aus seiner schlimmen politischen Lage retten könnte. Auf das Drängen Friedrichs gibt Vinea dieses äusserste Mittel an und schürt dadurch nur des Kaisers Argwohn. Er sieht, dass er das Vertrauen seines Herrn verloren hat und wendet sich stoisch vom Leben ab. Um dem Kaiser die Reue und Schande zu ersparen, die ein im Jähzorn gegebener Todesbefehl gegen einen kriegsgefangenen Lombarden ihm bringen würde, geht der lebensmüde Kanzler freiwillig in den Tod. Friedrich erkennt die Treue Vineas und steht erschüttert an seiner Leiche.

Während Meyer in dieser späteren Dichtung über Raumers Vermutung, Vinea sei kein gewöhnlicher Verräter, sogar weit hinausgehen und ihn zum tragischen Helden emporheben wollte, scheint er in der «Hochzeit des Mönchs» noch anders über ihn zu urteilen. Vielleicht glaubte er, was er Ezzelin vermuten lässt[1], der Kanzler habe aus Frömmigkeit sich von dem freidenkenden Kaiser abgewendet und der Partei des Papstes genähert. Jedenfalls zweifelte er nicht daran, dass irgend ein Verrat stattgefunden, denn sonst würde er nicht Dante so bestimmt des Kanzlers Unschuld verneinen lassen. Verwunderlich bleibt es immerhin, dass diese Frage, die den Dichter später

[1] Hochzeit des Mönchs S. 64.

glaubte die seinigen zu erkennen und fragte den Jüngling nach seinem Ursprunge. Es war der Sohn eines Weibes, das Ezzelin in seiner Jugend sündig geliebt hatte. Er begnadigte den Verdammten. Dieser, von der eigenen Neugierde und den neidischen Sticheleien derer, welche ihre Söhne oder Verwandten durch jenes Bluturteil eingebüsst hatten, gereizt und verfolgt, ruhte nicht, bis er das Rätsel seiner Bevorzugung löste. Er soll den Dolch gegen die eigene Mutter gezückt und ihr das böse Geheimnis entrissen haben. Die enthüllte unehrliche Geburt vergiftete seine junge Seele. Er verschwur sich von neuem gegen den Tyrannen, überfiel ihn auf der Strasse und wurde von demselben Kriegsknechte, der zufällig der erste war, Ezzelin zu Hülfe zu eilen, und mit demselben Schwerte niedergestossen.»

Die Quelle, die Meyer hier verwertete, lässt sich noch erkennen, aber etwas ganz Neues und jetzt erst poetisch Brauchbares ist aus ihr geworden. Wiederum können wir hier sehen, wie eigentlich Meyer arbeitet. Er besitzt umfängliche historische Kenntnisse, und aus den gelesenen Werken übernimmt er, was ihm an kleinen und grossen Zügen für seine Fabel passt. Nie aber ist der Dichter in ihm vom Historiker abhängig. Er strebt nicht danach, wahrheitsgetreue Geschichts- und Kulturbilder zu liefern; die Zeit jedoch muss zu seiner Fabel und der Held wiederum in seine Zeit passen, mit andern Worten: das Ganze muss historisch möglich erscheinen.

In der Charakterschilderung Ezzelins hält sich Meyer mehr an Burckhardts allgemeine Ausführungen über die Psychologie des Renaissancemenschen und an die wenigen Worte, die dieser über Ezzelino da Romano speziell sagt, als an das, was Raumer von dem Tyrannen erzählt; denn obschon der letztere ziem-

lich ausführlich von den Taten und dem schliesslichen Untergang Ezzelins berichtet[1], können wir doch aus seiner Darstellung keinen klaren Begriff von dem innersten Wesen dieses Mannes gewinnen.

Burckhardt hebt an Ezzelin als neu hervor[2], dass er in seinen unaufhörlichen Eroberungskriegen sich gar nicht mehr darum kümmerte, auch nur einen Schein von Recht für sich zu haben, sondern dass er einfach durch «Massenmord und endlose Scheusslichkeiten» sich ein Reich zu gründen versuchte. Hierin habe er den späteren Usurpatoren das Beispiel gegeben, aber keiner, auch nicht Cesare Borgia, habe ihn an Kolossalität des Verbrechens erreicht.

In der «Hochzeit des Mönchs» ist Ezzelin, wie Dante ausdrücklich sagt[3], «noch nicht das Ungeheuer, welches uns die Chronik schildert», sondern nur der strenge Hüter und Vollstrecker des Gesetzes. Meyer hält Ezzelin für einen ernsten und ursprünglich edlen Geist[4]; darum stellt er dessen harte Massnahmen nicht als durchaus willkürlich dar, wie Burckhardt, sondern gibt ihnen eine formelle Begründung. In unserer Novelle beruft sich nämlich Ezzelin immer auf das Amt, das er von Friedrich II. empfangen, und mit dem er es als Ghibelline furchtbar ernst nimmt. Wer sich gegen ihn auflehnt, vergeht sich gegen Kaiser und Reich und wird daher mit der äussersten Strenge behandelt. In Privatangelegenheiten aber, wo die kaiserliche Majestät nicht berührt wird, ist der Tyrann, wie er selber erklärt[5], immer zur Milde geneigt. Ezzelins beständiges Betonen der ihm verliehenen Reichsge-

[1] a. a. O. Bd. 4, S. 384 ff.
[2] a. a. O. S. 4 f.
[3] S. 10.
[4] S. 51.
[5] S. 153.

walt ist eine Erfindung Meyers, die uns die zunehmende Grausamkeit begreiflich machen soll. Der zweite Hauptcharakterzug dieser Herrschernatur ist in Meyers Darstellung der Fatalismus, der Sternenglaube. Über diese Eigenheit des historischen Ezzelin berichtet Raumer nur weniges[1]: Der Eigensinnige habe 1259 nach seiner Gefangennahme seinen Verband geöffnet und sich so den Tod gegeben, weil er diesen, einer Prophezeiung gemäss, unvermeidlich geglaubt. Bei Burckhardt dagegen finden wir folgende allgemeine Darstellung[2]: «Die Astrologie tritt mit dem 13. Jahrhundert plötzlich sehr mächtig in den Vordergrund des italienischen Lebens. Kaiser Friedrich II. führt seinen Astrologen Theodorus mit sich und Ezzelino da Romano einen ganzen stark besoldeten Hof von solchen Leuten, darunter den berühmten Guido Bonatto und den langbärtigen Sarazenen Paul von Bagdad. Zu allen wichtigen Unternehmungen mussten sie ihm Tag und Stunde bestimmen, und die massenhaften Greuel, welche er verüben liess, mögen nicht geringen Teils auf logischer Deduktion aus ihren Weissagungen beruht haben.» Bei Raumer wird «der gelehrte Guido Bonatti und Paul von Bagdad, welcher mit seinem langen Barte den Staub der Strasse zusammenfegt[3]», nirgends erwähnt; Meyer wird sie also aus Burckhardts Buch kennen gelernt haben. Er lässt die beiden Sterndeuter dem Vogt von Padua über die politische Zukunft Italiens folgende Prophezeiung aufstellen[4]: «In einer Kürze oder Länge wird ein Sohn der Halbinsel die ungeteilte Krone derselben erringen mit Hülfe eines germanischen Kaisers, der für

---

[1] a. a. O. Bd. 4, S. 395.
[2] a. a. O. S. 513.
[3] Hochzeit des Mönchs S. 59 f.
[4] S. 60.

sein Teil jenseits der Gebirge alles Deutsche in einen harten Reichsapfel zusammenballt.» Diese von Meyer erfundene und glücklich formulierte Weissagung ist eine praefatio post eventum und bezieht sich natürlich auf die Gründung des heutigen Königreichs Italien und die Wiederherstellung des deutschen Reiches. Der vorurteilsfreie Ascanio tadelt den Sternenaberglauben seines Oheims und erkennt den schlimmen Einfluss, den die beiden Astrologen auf Ezzelin ausüben[1]: «Mögen sie beide einen bösen Tod finden, der stirnrunzelnde Guido und der bärtige Heide! Sie verleiten den Ohm, seinen Launen und Lüsten zu gehorchen, indem er das Notwendige zu tun glaubt.» Die Vermutung, die Burckhardt im letzten Satze der oben zitierten Stelle ausspricht, finden wir hier von Meyer inhaltlich genau, aber als Tatsache wiedergegeben: ein Beweis mehr, wie gründlich sich Meyer Burckhardts Werk zu eigen gemacht hat.

Trefflich weiss nun Meyer diesen astrologischen Fatalismus Ezzelins überall durchschimmern zu lassen. «Glücklicher! Du hast einen Stern!» ruft der Tyrann Astorre zu[2], da er vernimmt, dass der Mönch sich wohl fühlt im Klosterleben und im Dienste der Barmherzigkeit. Wie alles irdische Geschehen, so schreibt er auch das weltbewegende Wirken von Moses, Mohamed und Christus dem Einfluss der Gestirne zu[3]; er gleicht also in seinem starren Wahne jenem Astrologen Checco d'Ascoli, von dem Burckhardt erzählt[4], er habe «in frevelhaftester Weise die Nativität Christi berechnet und seinen Kreuzestod daraus deduziert».

---

[1] S. 60 f.

[2] S. 34.

[3] S. 63: «. . . sie hatten ihre Sterne.»

[4] a. a. O. S. 520.

Überall sieht Ezzelin ein unentrinnbares, vorherbestimmtes Schicksal, gegen das kein Mensch ankämpfen kann. Auf die jammernden Vorwürfe des alten Vicedomini, er habe den Untergang der Hochzeitsbarke veranlasst, antwortet er gelassen[1]: «Schicksal». Als ihm Ascanio erzählt, wie Astorre und Antiope sich gefunden und vermählt hätten, da interessieren ihn die Gefühle der Liebenden nicht, «nur der zugerollte Ring beschäftigt ihn einen Augenblick als eine neue Form des Schicksals[2]». Auf die Fürbitte seines Neffen entschliesst er sich dann, von Astorre den verdienten Untergang abzuhalten. «Allein», erklärt er, «ich vermag nichts gegen sein Schicksal. Ist Astorre dem Schwerte Germanos bestimmt, so kann ich diesen es senken heissen, jener rennt doch hinein. Ich kenne das. Ich habe das erfahren[3].»

Von den in der «Hochzeit des Mönchs» mithandelnden Gestalten ist einzig Ezzelin eine historische Person, alle andern sind Gebilde einer schöpferischen Phantasie. Aber sie treten darum nicht minder fest und greifbar vor das Auge des Lesers, und ihre lebensvolle, zwingend sichere Zeichnung zeugt am besten von Meyers gewaltiger Dichterkraft.

Astorre ist wiederum ganz ein Vertreter jener nie zurückschauenden Menschen der Renaissance, wie Burckhardt sie auffasst und schildert. Seinem ersten, aufreibenden Berufe dient er mit Leib und Seele, und nur durch ein höllisches Mittel, dem ein jeder, und der fromme Mönch am ehesten, unterliegen musste, kann ihn der hartnäckige Vater zum Austritt aus dem Orden bewegen. Durch diesen Schritt wird er

---

[1] S. 24.
[2] S. 136.
[3] S. 138.

aus seinem ruhig sicheren Kurse hinausgedrängt, und, wie Ezzelin richtig vorausgesagt hatte, treibt er nun halt- und ratlos in der neuen, unbekannten Strömung. Sein früherer sittlicher Ernst und die immer geübte Selbstzucht haben den Boden verloren, in dem sie wurzelten, und können der grossen Versuchung, die an ihn herantritt, nicht mehr widerstehen. Zwar kämpft Astorre zuerst mit aller Energie gegen die überwältigende Leidenschaft, bald aber sieht er ein, dass sie stärker ist als seine eigene Kraft, und von diesem Augenblicke an gibt er sich ihr willenlos hin, ohne die geringsten Bedenken und Einsprüche des Gewissens. Sein Glaube, sein Ehrgefühl, seine ganze lange tugendhafte Vergangenheit sind wie aus seinem Bewusstsein verschwunden, blindlings folgt er dem allmächtigen Triebe seines Herzens, auch wenn er ihn in den Tod führt. «Muss ich», sagt er zu Ezzelin[1], «mein Glück — bettelhaftes Wort! armselige Sprache! — muss ich das Höchste des Lebens mit dem Leben bezahlen: ich begreife es und finde den Preis niedrig gestellt!»

Und der gleiche Taumel ergreift auch Antiope. Sie «vergriff sich», erzählt Meyer[2], «an fremdem Eigentum und beging Raub an Dianen fast in Unschuld, denn sie hatte weder Gewissen mehr noch auch nur Selbstbewusstsein. Padua, das mit seinen Türmen vor ihr lag, Mutter, des Mönches Verlöbnis, Diana, die ganze Erde, alles war vernichtet: nichts als der Abgrund des Himmels, und dieser gefüllt mit Licht und Liebe.»

Wie im «Plautus» ein Bild froher Geselligkeit, so gibt also Meyer in der «Hochzeit des Mönchs»

---

[1] S. 146.
[2] S. 118.

ein Gemälde der rasendsten Leidenschaft. Wohl haben wir auch in dieser zweiten Renaissancenovelle eine herrliche Landschaft, blühende Gärten, bunte Trachten, Reichtum und Schmuck des Daseins, aber der Lebensgenuss wird gestört durch die zügellosen Begierden dieser Menschen. Eine solche Unbändigkeit muss unfehlbar zu einer fürchterlichen Katastrophe führen, trotz all den Anstrengungen, die gemacht werden, sie zu vermeiden. Dies wird denn auch dem Leser gleich am Anfang der Novelle angedeutet; er vernimmt, dass die Erzählung mit dem Untergang des Mönches und seiner jungen Gemahlin Antiope enden wird. Und so geschieht es. Unerbittlich folgt auf die ungeheure Verirrung das strafende Geschick und rafft die zwei blühenden, liebeseligen Menschen dahin.

Diese tragische Fabel schien dem Dichter selbst zu grausig, um sie dem Leser unmittelbar vorzuführen. Er sann darauf, sie in eine perspektivische Ferne zu rücken und der dunklen Geschichte einen hellern Vordergrund zu geben, der die Aufmerksamkeit des Lesers zeitweise von dem schrecklichen Vorgange ablenken sollte; er gab daher seiner Novelle die von ihm vorher schon mehrmals angewandte Form der Rahmenerzählung. Die Geschicke Thomas Beckets, des Heiligen, und die Leiden des jungen Boufflers werden von Mitlebenden und Mithandelnden erzählt, im «Amulet» hat der Held der Geschichte selber das Wort. Die «Hochzeit des Mönchs» dagegen legt Meyer keinem Augenzeugen der erzählten Vorgänge in den Mund, sondern einem fast ein Jahrhundert später lebenden Dichter, der nur die Grabinschrift seines Helden gelesen hat und nun daraus mit Hülfe seiner Phantasie und seiner Kenntnis der menschlichen Verhältnisse die Geschichte entwickelt. Dieser Dichter ist Dante. Meyer hatte zwei Gründe für diese Wahl:

Erstens musste die Einschränkung der Illusionswirkung (wodurch er die tragische Wirkung mildern wollte) vollständiger sein, wenn die Geschichte nicht als miterlebt, sondern als erfunden vorgetragen wurde. Zweitens aber nötigte er sich dadurch, dass er seine Dichtung einem Heroen der Weltliteratur unterschob, etwas zu schaffen, das an Kraft und Grösse jeden Vergleich aushalten konnte. Dass er sich dieser Konsequenzen klar bewusst war, zeigt ein Brief an seine Schwester vom 10. Dezember 1883, der über die «Hochzeit des Mönchs» sagt[1]: «Die Ironie (Vorweisung des poetischen Werkzeuges usw.) soll allerdings mildern, ist aber zugleich ein untrüglicher Gradmesser der entfalteten Kraft, da sie (die Ironie) alles Schwächliche sofort umbringt. Dann schien mir, ein Dante müsse ‚erfinden', nicht erzählen.»

Früher schon hatte Meyer sich über seine entstehende Novelle gegen Wille folgendermassen geäussert[2]: «Sie hat — wenn ich mich nicht täusche, was auch möglich ist — einen grösseren Stil als meine bisherigen Sachen.» Meyers Urteil war, wie ich glaube, kein Selbstbetrug, denn wirklich scheint der Geist Dantes in dieser Dichtung zu leben und alles mit dem von ihm ausgehenden Lichte eigenartig zu beleuchten. Es war ein kühner Plan, den berühmten Florentiner lebensgross in den Vordergrund seiner Novelle zu stellen, Meyer hatte aber auch die poetische Kraft, ihn auszuführen. Gründliche Dantestudien, die er 1858 bei seinem Florentiner Aufenthalt unternahm[3], und ein kongeniales Verständnis hatten Meyer tiefe Blicke in das eigenste Wesen dieses

---

[1] Frey, a. a. O. S. 320.
[2] Frey a. a. O. S. 320.
[3] Frey a. a. O. S. 128.

Mannes tun lassen. Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, die Meyersche Auffassung Dantes mit dem Standpunkt, den die heutige Wissenschaft einnimmt, zu vergleichen und sie darnach zu kritisieren und zu korrigieren; dagegen möchte ich einfach referierend und kommentierend einige Punkte in der Darstellung des Menschen und des Dichters Dante noch etwas näher beleuchten.

Dante erzählt seine Geschichte am flackernden Herdfeuer Cangrandes della Scala, des Fürsten von Verona. Dass der verbannte Dichter sich zeitweise an diesem Hofe aufhielt, ist geschichtliche Tatsache. Allerdings scheint er hier nicht seinen Verdiensten entsprechend behandelt worden zu sein. In seinen Facetien erzählt Poggio einen Ausspruch Dantes, worin dieser seinem fürstlichen Wirt den Vorwurf macht, dass er ihn vernachlässige und nicht zu würdigen verstehe. Diese Facetie trägt den Titel «Responsio Dantis» und lautet übersetzt folgendermassen:

«Dante Alighieri, der berühmte florentinische Dichter, empfing einst eine Zeitlang seinen Unterhalt von Cane della Scala, dem ziemlich freigebigen Herrscher von Verona. An diesem Hofe lebte aber damals noch ein anderer Florentiner, der unberühmt, ungelehrt und ungebildet und zu nichts tauglich war als zu lächerlichen Spässen und Dummheiten, dessen Streiche aber von Cane della Scala mit der grössten Freigebigkeit belohnt wurden.

Da Dante, dieser so gelehrte, kluge und bescheidene Mann, den Spassmacher wie ein unvernünftiges Tier verachtete, so fragte ihn dieser einmal: ‚Wie kommt es, dass du, der du doch für sehr klug und gelehrt gehalten wirst, arm und bedürftig bist, während ich Törichter und Ungelehrter sogar Edelleute an Gütern übertreffe?‘ Ihm antwortete Dante: ‚Wenn

ich einmal *den* Fürsten finden werde, der *mir* ähnlich ist und mit *meinen* Neigungen übereinstimmt, wie dein Herr mit den deinigen, so wird er mich auch so mit Geschenken überschütten, wie du überschüttet wirst.' — Eine kluge und treffende Antwort! Denn nach ihrer Gewohnheit begünstigen die Fürsten diejenigen, welche ihnen ähnlich sind.»

Wer die «Hochzeit des Mönchs» einigermassen kennt, wird sogleich die Überzeugung gewonnen haben, dass Meyer diese Facetie Poggios gelesen und in seiner Novelle verwertet hat. Auch hier ist Dante am Hofe der Scaliger nur ein geduldeter, nachlässig behandelter Fremdling. Trotz der kalten Jahreszeit ist die «hochgelegene Kammer» des Dichters ungeheizt geblieben, darum sucht er das wärmende Kamin, wo die um den Fürsten versammelten Hausgenossen sich Geschichten erzählen. Dante verschmäht den Ehrenplatz an der Seite Cangrandes, denn dort sitzt der Hofnarr, vor dem ihm ekelt. «Dieser, ein alter, zahnloser Mensch mit Glotzaugen und einem schlaffen, verschwätzten und vernaschten Maul — neben Dante der einzige Bejahrte der Gesellschaft — hiess Gocciola, das heisst das Tröpfchen, weil er die letzten klebrigen Tropfen aus den geleerten Gläsern zusammenzunaschen pflegte, und hasste den Fremdling mit kindischer Bosheit, denn er sah in Dante seinen Nebenbuhler um die nicht eben wählerische Gunst des Herrn[1].» Das Motiv der Feindschaft und Nebenbuhlerschaft zwischen Dichter und Narr, das ihm Poggios Facetie bot, hat Meyer poetisch vertieft, und so wurde aus der simplen Anekdote ein charakteristischer Zug seiner Dichtung. Die Spannung zwischen Dante und Gocciola kommt mehrmals wirksam zum Ausdruck. Der einfältige

---

[1] Hochzeit des Mönchs S. 3.

Narr macht seinem Hasse Luft, indem er das verzerrte Schattenbild des Dichters verspottet. Dante dagegen lässt Gocciola seine Verachtung dadurch fühlen, dass er in seiner Erzählung einen solchen Hofnarren als Schlemmer und Idioten brandmarkt. Es ist sehr wohl möglich, dass Meyer erst von hier aus auf den Gedanken kam, Dante könnte auch die übrigen Gestalten seiner Geschichte mit den Namen und Masken der ihn umgebenden Personen ausstatten; jedenfalls spiegelt sich von allen der Narr darin am deutlichsten wieder.

Der beissende Hohn des gestrengen Erzählers trifft aber nicht nur den verächtlichen Gocciola; auch dessen Gönner Cangrande erhält seinen verdienten Tadel. Nachdem nämlich Dante von den vier Narren Ezzelins gesprochen, nimmt er plötzlich seine Worte zurück[1]: «Ich streiche die Narren Ezzelins. Es ist durchaus undenkbar, dass ein so ernster und ursprünglich edler Geist wie Ezzelin Narren gefüttert und sich an ihrem Blödsinn ergötzt habe.»

Cangrande fühlt sich getroffen, verzieht aber keine Miene, sondern nimmt sich vor, bei der ersten Blösse, die der Erzähler sich gebe, den Hieb mit Zinsen zu vergelten. Die Kritik, die nun an Dante geübt wird, ist dem Ernste nach, mit dem alles vorgebracht wird, als Meyers eigenes Urteil über Dante zu betrachten. Cangrande fordert von seinem Gaste seine innerste Ansicht über den Atheismus Friedrichs II. und über den Verrat des Petrus von Vinea. Die Antwort, die Dante gibt, kennen wir schon: Er hält Friedrich zwar für einen freier Denkenden, aber doch nicht für einen frechen Gotteslästerer, den Kanzler Vinea dagegen glaubt er des Verrates fähig und

---

[1] S. 51.

schuldig. Cangrande ist erstaunt, denn beide Urteile stimmen nicht mit denen, die Dante in seiner «Divina Commedia» vor aller Welt und für alle Zeiten gibt. Von Kaiser Friedrich II. wird dort nur ganz kurz gesagt, dass er in einem jener glühenden Gräber schmachte, worin die Ketzer büssen müssen:

«Quà dentro è lo secondo Federico[1].»

Mit Recht folgert natürlich jeder Leser aus diesen Worten, Dante sei von Friedrichs Schuld überzeugt gewesen, da er ihn so ohne weiteres unter die Verdammten setzt.

Anders steht es mit Vinea. Wir treffen ihn in Dantes Hölle als Dornbusch im Walde der Selbstmörder[2]. Dante folgte also hier derjenigen Überlieferung, welche erzählt, der Kanzler habe sich, vom Kaiser des Verrates bezichtigt und eingekerkert, aus Schmerz und Verzweiflung selber umgebracht. Da Virgil, Dantes Führer, den Strauch auffordert, zu sprechen und sich zu nennen, so erzählt dieser, er sei der Kanzler Friedrichs gewesen und habe sein Amt mit Treue und voller Hingabe verwaltet[3]:

«Fede portai al glorioso ufizio
Tanto ch' io ne perdei lo sonno e i polsi.»

Die Verleumdung seiner Neider aber habe ihn zu Falle gebracht und in den Tod getrieben. Noch einmal beschwört er seine Unschuld und bittet dann Dante, seinen geschändeten Namen in der Welt wieder herzustellen:

«Per le nuove radici d'esto legno
Vi giuro che giammai non ruppi fede
Al mio signor che fu d'onor sì degno.

---

[1] Inf. X, 119.
[2] Inf. XIII, 22—78.
[3] Inf. XIII, 62 ff.

E se di voi alcun nel mondo riede,
Conforti la memoria mia, che giace
Ancor del colpo che invidia le diede[1].»

Was für Gründe gibt nun Dante seinem kritischen Zuhörer Cangrande dafür an, dass er in seiner «Divina Commedia» beide Male sein Urteil gefälscht hat?

Über Friedrich II. sagt er[2]: «Herrlichkeit, die Komödie spricht zu meinem Zeitalter. Dieses aber liest die fürchterlichste der Lästerungen mit Recht oder Unrecht auf jener erhabenen Stirne. Ich vermag nichts gegen die fromme Meinung. Anders vielleicht urteilen die Künftigen.» Diese Verteidigung dürfte stichhaltig sein. Jeder Denkende trägt zwar die Verpflichtung, was er als wahr erkannt, rückhaltslos auszusprechen, aber es gibt doch einen Fall, wo man Wahrheiten verschweigen darf, nämlich wenn die Zeit für sie nicht reif ist, und der Widerspruch, den sie entfachen würden, ihrer Sache nur Schaden brächte. In diesem Falle befindet sich Dante; wenn er in Glaubensfragen seine Komödie einen Standpunkt einnehmen lässt, der von dem seiner Zeitgenossen stark abweicht, so stellt er nicht nur seine persönliche Existenz aufs Spiel, sondern er gefährdet auch seine grosse Dichtung und beraubt sie zum voraus der allgemeinen Wirkung, die sie haben soll. Darum muss er der öffentlichen Meinung dies Opfer bringen und den gebannten, als Ketzer verschrieenen Kaiser in der Hölle schmachten lassen.

Weniger gut weiss Dante die zweite Versündigung an seiner eigenen Überzeugung zu rechtfertigen, die Reinwaschung Vineas vom Verdachte des Verrates. Hier hilft sich der Dichter mit der sophistischen

---

[1] Inf. XIII, 73 f.
[2] Hochzeit des Mönchs S. 67.

Überlegung, der Verrat sei ja nicht klar erwiesen, und es befänden sich unter den Italienern sonst schon Treulose genug. Der Patriotismus verleitet also hier den Dichter, seine wahre Meinung zu verschweigen und von zwei Möglichkeiten die für seine Nation günstigere anzunehmen, während er selber an die schlimmere glaubt.

Dieser letztere Widerspruch mit sich selber kann für Dante, der in seiner «Divina Commedia» so streng über seine ganze Zeit zu Gericht sass, nicht schmeichelhaft sein, und sicherlich legte Meyer einen Tadel in die kurzen Sätze, mit denen er Cangrande diese Fragen abtun lässt. «Dante, mein Dante», sagt der Fürst[1], «du glaubst nicht an die Schuld und du verdammst! Du glaubst an die Schuld und du sprichst frei!»

Ausser dieser Selbstverteidigung zeigt noch eine andere Stelle, wie kühn (man möchte beinahe wieder sagen, wie sophistisch) Dante argumentieren kann. Als einer der ersten bewussten Renaissancemenschen ist er Anhänger des Individualismus und fordert das Ausleben der Persönlichkeit. Darum gibt er dem Mönche recht, «welcher über die Mauern seines Klosters sprang, um Krieger zu werden[2]», und auch der Novize, die von der Einkleidung weglief, um sich zu verloben, denn sie handelten aus der Wahrheit ihrer Natur und wählten das, wozu sie sich am meisten veranlagt fühlten; der Bruch ihres Gelübdes war also keine Sünde. Astorre dagegen, der mit der Erlaubnis der Kirche und auf den brennenden Wunsch seines Vaters den Orden verlässt, *sündigt* nach Dantes Auffassung, denn er bricht *sich selbst* das Gelübde und

---

[1] Hochzeit des Mönchs S. 68.

[2] S. 5.

handelt *gegen seine Natur;* darum muss er auch untergehen.

Diesen Standpunkt des systematischen Individualismus rechtfertigt Dante, und das ist das Kühnste, mit einem Bibelwort. «Nicht anders», sagt er[1], «wenn ich ihn recht verstehe, meint es auch der Apostel[2], wo er schreibt: dass Sünde sei, was nicht aus dem Glauben gehe, d. h. aus der Überzeugung und Wahrheit unserer Natur.»

In diesem Punkte ist Cangrande, der die neue Lehre der beginnenden Renaissance auch schon in sich aufgenommen, natürlich mit Dante einverstanden; ein anderer Zug seines Gastes jedoch fordert noch einmal seine Kritik heraus: Dantes unversöhnliche Feindschaft gegen seine Vaterstadt Florenz und die vernichtende Schilderung, die er von seinen Mitbürgern entwirft. Auch hier ist es Meyer sehr wahrscheinlich mit dem Vorwurf, den er Dante machen lässt, voller Ernst. Mit unverhülltem Tadel hält Cangrande dem Dichter sein unedles Betragen gegen seine Heimat vor und versichert ihm, dass dies einen schlechten Eindruck mache.

Noch schärfer als in dieser Erzählung von Antiope und Astorre zeigt sich der unerbittliche Hass Dantes gegen Florenz in seinem Inferno[3], und Cangrande spricht daher entrüstet von dem «Feuerregen von Verwünschungen» und den «bittern, von Essig und Galle triefenden Terzinen[4]», mit denen der Dichter in seiner Commedia seine Vaterstadt überschütte. Dante fühlt sich getroffen, besonders da Cangrande noch auf jenes Weib im Puppenspiel hinweist, das im

---

[1] Hochzeit des Mönchs S. 6.
[2] Paulus: Röm. 14, 23.
[3] Vgl. z. B. VI, 49, 74; XV, 61; XVI, 9, 73 ff.; XXVI, 1 ff.
[4] Hochzeit des Mönchs S. 90.

Gegensatz zu Dante, auch wenn es vom Manne geschlagen wird, mit ihm solidarisch bleibt und jede fremde Einmischung ablehnt mit den Worten[1]: «Wenn es mir beliebt, geschlagen zu werden!»

Ohne Widerrede lässt Dante den Tadel über sich ergehen; Meyer selber aber weiss des Florentiners Hass gegen seine Heimat zu entschuldigen. Eindringlich stellt er dar, was es bedeutet, und besonders für einen Mann wie Dante bedeuten muss, als unstäter Verbannter durch die Welt zu irren. Während Dante in seiner Erzählung innehält, wird das Heulen und Toben des nächtlichen Schneesturmes vernehmbar und vergegenwärtigt der ganzen Hofgesellschaft alle Bitternisse der Obdachlosigkeit. Cangrande begreift nun, dass die unaufhörlichen Entbehrungen und Demütigungen die Feuerseele des Dichters verbittern und mit unauslöschlicher Feindschaft gegen seine Gegner erfüllen musste.

Bei dem tiefen Eindringen in Dantes Charakter sind Meyer, wie wir eben gesehen haben, auch einige dunkle und mehr oder weniger anfechtbare Punkte nicht entgangen; dass er seinem Helden dennoch gerecht geworden und ihn gross und würdig gezeichnet, dies nachzuweisen ist wohl hier nicht nötig, davon überzeugt am besten der tiefe Eindruck, den die Lektüre der «Hochzeit des Mönchs» uns von Dantes Gestalt hinterlässt.

Nur auf eines möchte ich hier noch aufmerksam machen, das mir ein gemeinsamer Zug Dantes und Meyers zu sein scheint: auf den ungeheuren Lebensernst und den Respekt vor der wahren Leidenschaft, der aus der ganzen Dichtung spricht. Meyer selbst war, wie Frey aus eigener Beobachtung mitteilt[2], eine

---

[1] S. 91.
[2] a. a. O. S. 291 f.

fast temperamentlose, starker Affektausbrüche unfähige Natur. Um so mehr fühlte er sich von kräftig fühlenden, dämonisch begehrenden und strebenden Charakteren angezogen. Nicht zufällig war sein erster Held ein Jürg Jenatsch. Mit Feuereifer suchte er sich solche Menschen und versenkte sich dann in ihr Seelenleben, vor dessen Naturgewalt ihm grauste. So lernte er jene gewaltigen Gemütskräfte kennen und fürchten, die ein Menschenherz ergreifen und in Not und Tod jagen können. Dante dagegen, der, von einer einzigen grossen Liebe durchs Leben getragen, seine ganze Kraft und Energie für die Verherrlichung seiner Beatrice aufwendete, hatte am eigenen Herzen erfahren, was Leidenschaft heisst. Spöttisch fertigt er seine jungen Zuhörer ab, die alle in der Liebe so gut Bescheid wissen wollen[1]: «Meinet ihr denn, eine Liebe mit voller Hingabe des Lebens und der Seele sei etwas Alltägliches, und glaubet wohl gar, so geliebt zu haben oder zu lieben? Enttäuschet euch! Jeder spricht von Geistern, doch Wenige haben sie gesehen.» «Liebe», so schliesst er ernst, «ist selten und nimmt meistens ein schlimmes Ende.»

Die Geschichte einer solchen seltenen Liebe lässt uns Meyer in der «Hochzeit des Mönchs» aus Dantes Mund vernehmen. Wohl macht Ascanio den vergeblichen Versuch, mit allen Gründen der Vernunft und des Gewissens den liebestrunkenen Mönch aus seinem Rausche zu wecken; von Dante oder von Meyer selbst aber hören wir nie ein Wort des Tadels oder der Entrüstung, denn angesichts einer solchen Heftigkeit des Gefühls verstummen alle Einwände der Moral.

Die gleiche Auffassung von der Allmacht einer tiefen Leidenschaft und ihre ergreifende Darstellung

---

[1] Hochzeit des Mönchs S. 102 f.

finden wir in der «Divina Commedia». Ich meine jene berühmte Stelle, wo Dante sich von Francesca und Paolo die Geschichte ihrer sündigen Liebe erzählen lässt. Erschüttert von dieser den Tod überdauernden Leidenschaft spricht der Dichter die mitleidigen Worte:

«O lasso!
Quanti dolci pensier', quanto disìo
Menò costoro al doloroso passo[1]!»

Weshalb dieses Mitleid mit dem Liebespaar von Rimini? Warum dieses Bestreben des Dichters, sein Vergehen, den «doloroso passo», als entschuldbar darzustellen? so fragt entrüstet ein Kommentator. Die Antwort auf diese Einwände liegt nicht fern; sie lässt sich aus der berühmten Stelle der Hölle selber herauslesen: Die grosse, unglückliche Leidenschaft der beiden Liebenden macht auf Dante einen so überwältigenden Eindruck, dass er das Verdammungsurteil seines Gewissens überhört; ja, ihn ergreift ein solches Erbarmen mit dem ungeheuren Schmerze dieser Schatten, dass er ohnmächtig zusammenbricht. Nicht anders fühlte und dachte sicherlich Meyer; auch er hätte hier gewiss nicht Entrüstung und Abscheu, sondern Teilnahme und Respekt vor der übermächtigen Leidenschaft empfunden.

Wie Meyers poetisches *Fühlen*, so spiegelt sich auch sein poetisches *Schaffen*, von dem wir schon wiederholt gesprochen, in Dante wieder, denn die Zwischenbemerkungen, in denen von Dantes schöpferischer Arbeit an seiner Erzählung die Rede ist, zeigen die charakteristischen Züge von Meyers Art zu produzieren. Wie gewöhnlich Meyer, so geht hier Dante von einem knapp formulierten Grundmotiv aus,

---

[1] Inf. V, 112 ff.

das es nun zu entwickeln und auszuführen gilt. Trotzdem Dante an Personen und Umstände der Geschichte anknüpft, kommt es ihm auf historische Treue nicht an. Doch darf das Erzählte nicht direkte Widersprüche mit allgemein bekannten Tatsachen aufweisen, die Erfindung des Dichters muss sich in den Grenzen der geschichtlichen Wahrscheinlichkeit bewegen. Darum verwirft Dante die willkürliche Auslegung, die Cangrandes Freundin von der Grabinschrift gibt[1]. Er wählt aus der Fülle des sich aufdrängenden Materials sorgfältig aus, was seine Fabel reicher und tiefer machen kann, aller blosse Zierat aber, der nur komplizieren und die Wirkung des Ganzen abschwächen würde, wird streng abgewiesen[2].

Diese poetische Selbstzucht, die Meyer seinem Dante — auch hierin ganz in der Grenzen der historischen Wahrscheinlichkeit bleibend — zuschreibt, übte er selber auch, und ihr haben wir die machtvolle Steigerung und wuchtige Wirkung seiner Dichtungen zu verdanken.

Von den übrigen Personen des Rahmens, den Mitgliedern des veronesischen Hofes, bleibt wenig zu sagen übrig. So kräftig sie auch mit wenigen Strichen umrissen sind, zur Entfaltung ihres Charakters haben sie keine Gelegenheit, und aus ihren Spiegelbildern in der Erzählung Dantes darf man auch nicht zu viel auf sie zurücksohliessen, denn der Dichter borgt von ihnen nur Gestalt und Namen, ihr Inneres lässt er unangetastet[3]. Nur Cangrande verrät sich als ein Sohn der beginnenden Renaissance. Er fühlt sich geistesverwandt mit dem ruchlosen Ezzelin und glaubt, für solche Herrschernaturen sei es kein Vorwurf, rauh

---

[1] Hochzeit des Mönchs S. 10.
[2] S. 90.
[3] S. 11.

und gewaltsam zu sein[1]. Dantes Satz, dass der Mensch nichts gegen seinen innersten Trieb tun solle, ist Cangrande aus dem Herzen gesprochen. «Wer mit freiem Anlaufe springt», sagt er selber[2], «springt gut; wer gestossen wird, springt schlecht.» Bereits beherrscht auch ihn jene unbedingte Ruhmsucht, die dann später die ganze Nation ergriff und einige der Ehrgeizigsten bis zum Herostratismus trieb. Er ist stolz darauf und fühlt sich geschmeichelt, dass er Dante für Ezzelin Modell gesessen, und dass sein Bild nun für alle Zeiten in der Hölle prangen wird.

Empfindliche Naturen, denen Meyer seine «Hochzeit des Mönchs» gleich nach ihrem Entstehen vorlegte, fühlten sich erschüttert von der wilden Leidenschaftlichkeit und dem unheimlich tragischen Gang der Geschichte; auf Luise von François machte sie, wie wir in Freys Biographie lesen[3], «einen wahrhaft abschreckenden Eindruck». Andere urteilten ähnlich, so dass Meyer selber eine Zeitlang an seinem Musenkinde irre werden konnte und es in einem Brief an Wille[4] ein «Ungeheuer» nannte.

Uns aber wird es nicht einfallen, dem Dichter aus seiner packenden, grausigen Geschichte einen Vorwurf zu machen, vielmehr wollen wir ihm Dank wissen, dass er den Geist jener vergangenen Tage wieder heraufbeschwört, dass er uns in die Seelen eines Ezzelino und eines Dante neue Einblicke tun lässt, und dass er in ihnen die Vorläufer einer neuen grossen Zeit, der Renaissance, schildert.

---

[1] S. 10.
[2] S. 6.
[3] a. a. O. S. 320.
[4] a. a. O. S. 320 f.

IV. Kapitel.

Die Versuchung des Pescara.

Meyers Renaissance-Erzählung par excellence ist «Die Versuchung des Pescara». Im August 1886 teilt der Dichter seinem Freunde Wille mit[1], er arbeite an einer neuen Novelle, die er vor oder mit dem Jahre beendigen wolle, und kurz deutet er den Inhalt der werdenden Dichtung an: «Ein bedeutender Stoff, italienische Spätrenaissance (1525), an dem ich nicht begreife, dass man so lange vorbei gehen konnte.» Die Novelle, von der hier die Rede ist, ist Meyers «Pescara». Stellen aus späteren Briefen, die Frey ebenfalls zitiert[2], geben Kunde von dem Fortgang des neuen Werkes. «Mein Pescara wächst», schreibt der Dichter am 3. März 1887; «es steckt viel Renaissance und noch einiges andere darinnen.» Am 9. Mai meldet er Wille: «Ich vollende den Pescara, welchen ich voller behandelt habe, als irgend etwas Früheres.» «Nach strenger Arbeit» war die Novelle am 3. Juli abgeschlossen.

Leider sagt der Dichter — so nahe es doch oft zu liegen scheint — in seinen Briefen nicht, wo er

---

[1] Frey, a. a. O. S. 324.

[2] a. a. O. S. 324 f.

seine Fabel gefunden. Auch Frey berührt in seiner Biographie diese Frage nicht Aus der grossen Zahl von Geschichtswerken, welche die Zeit Pescaras behandeln[1], hat unser geschichtliebender Dichter wohl mehrere in Händen gehabt. Natürlich lässt sich nicht mit Bestimmtheit nachweisen, welcher Historiker Meyer die erste Anregung zum «Pescara» gegeben hat, doch gelangt man unwillkürlich zu folgender Vermutung: Da der Dichter in dem oben zitierten Brief an Wille seinen Stoff selber als sehr anziehend und zur poetischen Bearbeitung verlockend darstellt, so ist er wahrscheinlich von *dem* Geschichtsschreiber darauf aufmerksam gemacht worden, der diese Episode der Versuchung des Pescara am packendsten und bedeutungsvollsten erzählt. Unter den mir bekannten Historikern ist dies Gregorovius. Im 8. Bande seiner «Geschichte der Stadt Rom» führt er aus, wie nach der Schlacht von Pavia, die einen totalen Umschwung der politischen Konstellation hervorgerufen, eine grosse patriotische Erregung die Italiener ergriff und zu einer Liga gegen die drohende Übermacht Kaiser Karls V. trieb. Nachdem einiges von dem Lebenslaufe des mailändischen Staatskanzlers Morone, des genialen Anstifters dieses Bündnisses, erzählt worden, fährt Gregorovius' Bericht folgendermassen fort[2]: «Morones kühner Plan war dieser: eine Freiheitsliga der Italiener zu vereinigen, ihr Nationalgefühl in den grossen Kampf zu führen und Italien die volle Unabhängigkeit wiederzugeben. Mit einer riesigen Anstrengung sollten alle diese Fremdlinge, Franzosen, Spanier und das Reich über die Alpen zurückgeworfen werden. Zu

---

[1] Ich erwähne nur: Ranke: Geschichte der Päpste 1. Bd., Sismondi: Hist. des rép. italiennes, 15. Bd., Gregorovius: Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, 8. Bd.

[2] a. a. O. S. 446 ff.

diesem Zwecke aber sollte der erste Feldherr des Kaisers zum Verräter und zum Haupt jener Liga gemacht werden.» Pescara, so wird nun weiter ausgeführt, sei von Karl V. für seinen glänzenden Sieg bei Pavia nicht nach Verdienst geehrt und belohnt worden und habe sich daher zurückgesetzt gefühlt; auf diese Verstimmung habe Morone zum Teil seinen Plan gebaut. Noch aussichtsreicher aber sei dieser Anschlag auf Pescara geworden, als der Papst den Feldherrn von seinem dem Kaiser geleisteten Treueid entband und ihm als Lohn seines Verrates die Krone von Neapel versprach, über die ja der heilige Stuhl das Verfügungsrecht sich anmasste. «Es war ein merkwürdiger Augenblick,» lesen wir dann weiter, «wo der schlaue Italiener vor den spanischen Helden als Versucher trat. Die Kühnheit, einen solchen Plan zu enthüllen, war nicht minder gross als es die Kunst sein musste, die fieberhafte Spannung auf das Benehmen des Marchese zu verbergen. . . . Die Lage, in welche sich der Marchese versetzt sah, erinnert an jene Belisars, als ihm die Goten für seinen Abfall vom Kaiser das Königtum Italiens antrugen. Einen Augenblick lang konnte ein Feldherr von hohem Ehrgeiz durch so verlockende Aussichten zum Nachdenken gebracht werden; aber es ist doch kein Zweifel gestattet, dass er diese im nächsten Moment von sich wies.»

Kein anderer Historiker hat so wie Gregorovius auf das — für den Versucher sowohl wie für den Versuchten — psychologisch spannende Moment dieser Versuchung hingewiesen, und es ist um so wahrscheinlicher, dass Meyer aus Gregorovius' Darstellung die Idee zu seinem Pescara geschöpft, weil er später auch den Stoff zu seiner letzten Novelle, «Angela Borgia», bei diesem Autor geholt hat.

Damit soll aber nicht gesagt sein, dass Meyer im «Pescara» ausschliesslich auf Gregorovius fusst; ich bin im Gegenteil fest überzeugt, dass er auch verschiedene andere Historiker und vor allem Ranke gelesen, den ja Meyer sehr hoch schätzte, und der im 1. Bande seiner «Geschichte der Päpste» trefflich auf die grosse historische Bedeutung jener nationalen Bewegung hinweist, die Italien nach der Schlacht von Pavia erfasste. Ferner vermute ich, Meyer habe das grosse und gründliche Werk des Engländers Roscoe: «Leben und Pontificat Leos X.» in Händen gehabt, das zwar für die Zeit um 1525 nicht direkt in Betracht kommt, das aber doch eine Fülle persönlicher und kulturhistorischer Züge aus der Zeit der Hochrenaissance gibt. Einige Details des «Pescara» habe ich nur bei diesem Autor wiedergefunden. Meyer könnte auf ihn durch Burckhardt aufmerksam gemacht worden sein, da in der «Kultur der Renaissance» wiederholt und nachdrücklich auf Roscoes Biographie Leos X. hingewiesen wird. Oder hat unser Dichter noch tiefer gegraben und aus zeitgenössischen Darstellungen den Geist jener Zeiten und Menschen zu erforschen gesucht? In erster Linie wäre da an Guicciardini zu denken, der in seiner «Istoria d'Italia» die Verschwörung Morones ausführlich behandelt. Von allen neueren Historikern wird Guicciardini für diese Zeit als vorzügliche Quelle zitiert, und da ihn Meyer persönlich auftreten und bei der Gründung der heiligen Liga mitwirken lässt, trotzdem der historische Guicciardini mit diesem Handel direkt nichts zu tun hatte, so könnte man daraus schliessen, Meyer habe Guicciardinis «Istoria» gelesen und dem interessanten Manne in seiner Dichtung ein Denkmal setzen wollen. Über eine Vermutung wird man wohl auch hier nicht hinauskommen. Wenn man dem Dichter die Erforschung

zeitgenössischer Quellen überhaupt zumuten will, so müsste neben Guicciardini besonders noch die von Paulus Jovius in gutem Latein abgefasste, ziemlich umfängliche Biographie Pescaras[1] erwähnt werden. Trotz der Ausführlichkeit und der vielen Einzelheiten dieses Buches gibt es aber im Grunde über den innersten Charakter Pescaras und die bewegenden Ideen der Zeit nicht besseren Aufschluss als die modernen Geschichtswerke.

Ob nun aus diesen älteren oder jenen jüngern Werken — jedenfalls hat sich Meyer eine genaue Kenntnis von dem wirren politischen und kriegerischen Treiben verschafft, das um 1525 Italien erfüllte; denn während in den beiden erstbehandelten Novellen die Geschichte unserem Dichter fast nur den Hintergrund, das Milieu geliefert hatte, gab sie ihm für den «Pescara» auch die Fabel, und zwar so, dass Meyer sie für seine künstlerischen Absichten nicht wesentlich zu ändern brauchte, sondern sich enge an die historischen Tatsachen halten konnte.

«Die Versuchung des Pescara» schildert getreu den erbärmlichen politischen Zustand Italiens nach der grossen Entscheidung von Pavia: die Franzosen sind aufs Haupt geschlagen, ihr König Franz sitzt zu Madrid in spanischer Gefangenschaft, Karl V. befiehlt nun in Italien, und das unglückliche Land sieht sich seiner Willkür hülflos ausgeliefert. Spanische Fremdherrschaft scheint der ganzen Halbinsel bevorzustehen, und alle denkenden Köpfe erkennen mit Schrecken die drohende Gefahr.

Italien, das zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Sonnenhöhe der Renaissance erreicht hatte, war sich seiner geistigen Kraft und Bedeutung bewusst

---

[1] Paulus Jovius: De vita Ferdinandi d'Avali Piscarii Libri VII.

geworden, und zugleich war in ihm der heisse Wunsch erwacht nach nationaler Verständigung und Einigung und nach endlicher Befreiung von all den fremden Söldnertruppen, die seinen herrlichen Boden verwüsteten. Von glühender Vaterlandsliebe getrieben, hatte Macchiavelli seinen «Principe» geschrieben und sich darin den Fürsten ausgemalt, der mit eiserner Beharrlichkeit und unter Anwendung aller erlaubten und unerlaubten Mittel das hohe Werk der Befreiung Italiens vollbringen sollte. Und es war wirklich ein Mann erstanden, der alle seine Kräfte an die Erreichung dieses Zieles setzte, Julius II., der schreckliche Krieger auf dem Throne des Friedensfürsten. Hinaus mit den Barbaren aus unserem heiligen Italien! war sein Schlachtruf und die Parole seines ganzen leidenschaftlichen Strebens; doch seinen heroischen Anstrengungen machte der Tod ein jähes Ende. Bis zum letzten Atemzuge hatte der Gewaltige sein Ziel im Auge behalten; Roscoe erzählt[1], Julius habe im Sterben noch die Franzosen aus Italien verwünscht; es sei freilich ungewiss, ob er diesen letzten Ausruf in den Fieberphantasien der Agonie oder mit vollem Bewusstsein getan habe. Jedenfalls zeigt dieser Zug, was für eine willensstarke Natur dieser Papst war. Meyer betrachtete ihn als den Urtypus eines italienischen Patrioten und verherrlichte seine grosse Todesstunde schon in den «Romanzen und Bildern» (1870) durch das gewaltig wirkende Gedicht «Papst Julius[2]». Mit höchster Energie entreisst da der Sterbende sich noch einmal der Lethargie, verkündet noch einmal seine grossen Ziele und bricht schliesslich in die Worte aus:

---

[1] a. a. O. Bd. 2, S. 213.

[2] Unter dem gleichen Titel etwas verändert in der Gedichtsammlung von 1882. S. 347 ff.

«Helmt mir die gefurchte Stirne!
Harnischt mir die welke Hand!
Der Italien macht zur Dirne,
Jagt den Fremdling aus dem Land!
Reicht ein Schwert! Ich will es retten!
Ruft, Drommeten, ruft zur Schlacht!
In der Faust zerrissne Ketten
Schreit' ich durch des Hades Nacht!»

Im Jahre 1525 war dieser Papst schon lange tot, aber noch immer lag Italien in Ketten. Immer stärker liessen die französisch-spanischen Heere die Italiener das ganze Elend ihrer Invasion kosten. Nun bot sich nach der Schlacht von Pavia eine letzte Gelegenheit, das Joch der Fremden abzuschütteln und dem erschöpften Lande Freiheit und Ruhe zu geben. Überall wurden patriotische Stimmen laut. Und diesmal schien die öffentliche Meinung etwas über die Fürsten zu vermögen. Aber während die Patrioten in ihrer nationalen Begeisterung von der politischen Einigung und der zukünftigen Grösse Italiens träumten, dachten die Fürsten nur an ihre Sonderinteressen und einzig die gemeinsame, von dem siegreichen Spanien drohende Gefahr trieb Venedig, Mailand und den Papst zu einem Bündnis gegen Karl V.

Hier setzt unsere Novelle ein. Das erste Kapitel des «Pescara» zeigt, wie im Kastell zu Mailand die Bevollmächtigten des Papstes und der Republik Venedig beim jugendlichen Herzog Francesco zusammenkommen und die heilige Liga zur Vertreibung der Spanier abschliessen. Die Situation selber ist eine poetische Erfindung Meyers, denn in den Quellen wird nirgends erwähnt, dass das geplante Bündnis wirklich in gültiger Form und unter Mitwirkung aller drei Beteiligten abgeschlossen worden sei. Auch war Guicciardini gar nicht der Unter-

händler des Papstes. Die politischen Verhältnisse jedoch und die einzelnen Personen sind historisch treu wiedergegeben. Der kränkliche, furchtsame und unselbständige Sforza will nur sein Herzogtum retten. Sein genialer, gewissenloser und intriganter Kanzler dagegen und der ehrliche Guicciardini denken an das Wohl der ganzen Nation, die sie nicht untergehen lassen wollen in der Knechtschaft des Auslandes. Guicciardini spricht sogar, trotz der Gegenwart des Herzogs, offen von der «Traumkrone» von Italien, und sehnlich wünscht er, dass sie auf Pescaras Haupt zur Wirklichkeit werde. Mit der gleichen Offenheit spricht er, der doch in den Diensten des Papstes steht, von den elenden Zuständen des Kirchenstaates, von der Entartung des Klerus und der Berechtigung der Reformation. Ganz ähnlich sprach der historische Guicciardini. Burckhardt zitiert aus seinen «Ricordi politichi» folgende kräftige Stelle[1]: «Keinem Menschen missfällt mehr als mir der Ehrgeiz, die Habsucht und die Ausschweifung der Priester, sowohl weil jedes dieser Laster an sich hassenswert ist, als auch weil jedes allein oder auch alle sich wenig ziemen bei Leuten, die sich zu einem von Gott besonders abhängigen Stand bekennen, und vollends weil sie unter sich so entgegengesetzt sind, dass sie sich nur in ganz absonderlichen Individuen vereinigt finden können. Gleichwohl hat meine Stellung bei mehreren Päpsten mich gezwungen, die Grösse derselben zu wollen meines eigenen Vorteils wegen. Aber ohne diese Rücksicht hätte ich Martin Luther geliebt, wie mich selbst, nicht um mich loszumachen von den Gesetzen, welche das Christentum, so wie es insgemein erklärt und verstanden wird, uns auferlegt, sondern um diese

---

[1] Kultur der Renaissance S. 465.

Schar von Nichtswürdigen in ihre gebührenden Grenzen gewiesen zu sehen, so dass sie entweder ohne Laster oder ohne Macht leben müssten.»

Einen Teil dieses Zitates bringt auch Gregorovius[1] nebst andern gleichlautenden Aussprüchen Guicciardinis. Sicherlich hat Meyer sich dieser Äusserungen, die er irgendwo — vielleicht in den «Ricordi politichi» selber — gelesen, erinnert, denn ganz die gleichen Gedanken legt er *seinem* Guicciardini in den Mund. Nur dass Meyer diese abstrakten Sätze poetisch, das heisst plastisch und kraftvoll wirkend wiederzugeben versteht. Da der päpstliche Gesandte schlecht aussieht, so erkundigt sich Herzog Sforza nach seinem Befinden, und Guicciardini antwortet ohne Umschweife[2]: «Hoheit, ich litt an der Gelbsucht. Die Galle ist mir ausgetreten, und das ist nicht zum Verwundern, wenn man weiss, dass mich die Heiligkeit in ihre Legationen versendet hat, um dieselben zu einem ordentlichen Staate einzurichten. Da schaffe einer Ordnung, wo die Pfaffen Meister sind! Nichts mehr davon, sonst packt mich das Fieber, trotz der gesunden Luft von Mailand und den guten deutschen Nachrichten.» Und nun kommt Guiccardini auf die beginnende Reformation zu sprechen; er heisst sie gut und bewundert ihren zielbewussten und massvollen Stifter. «Fra Martino», so ruft er zum Schlusse aus, «hat eine gerechte Sache und sie wird sich behaupten.» Da Morone ihn auffordert, diesen Satz zu begründen, so weist Guicciardini, ganz im Geiste jener oben zitierten Stelle aus den «Ricordi politichi», auf den ungeheuren Widerspruch hin zwischen dem Prinzip der Kirche und ihren Dienern, besonders ihren

---

[1] a. a. O. Bd. 8, S. 254 f.

[2] Pescara S. 18 ff.

letzten Oberhäuptern: «Da ist der Verschwörer, der unsern gütigen Julian gemeuchelt hat[1]! Dann kommt der schamlose Verkäufer der göttlichen Vergebung[2]! Nach ihm der Mörder, jener unheimliche zärtliche Familienvater[3]! Keine Fabelgestalten, sondern Ungeheuer von Fleisch und Blut, in kolossalen Verhältnissen vor dem Auge der Gegenwart stehend!» So lässt Meyer seinen Guicciardini gegen die Entartung des Papsttums wettern, genau wie es der historische auch getan.

Nachdem die Liga abgeschlossen ist, handelt es sich in erster Linie darum, ihr einen Feldherrn zu suchen. Zuerst werden der Herzog von Urbino und Giovanni Medici vorgeschlagen. Beide sind historische Persönlichkeiten und werden als Condottieri im Dienste des Papstes, z. B. von Gregorovius, mehrmals erwähnt. Da beide — der eine ist ein ewiger Zauderer, der andere ein allzu verwegener Abenteurer — für einen erfolgreichen Ausgang keine Garantieen bieten, so rückt endlich Morone mit seinem unerhörten Plane heraus, Pescara, den Generalissimus des Kaisers, zu bestechen und für die heilige Liga zu gewinnen. In der Darstellung des beredten Kanzlers erhält das Undenkbare einen Schein von Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit, die Verschworenen gehen darauf ein und besprechen die Ausführung des kühnen Vorschlages. Dass der historische Morone der Vater dieser Bestechungsidee war, haben wir schon vernommen; wie sie ins Werk gesetzt wird, stellt Meyer ebenfalls nach der Überlieferung dar. Auch die *historischen* Verschwörer sahen ein, dass nur ein un-

---

[1] Sixtus IV. (1471—84), der an der Verschwörung der Pazzi teilnahm, durch die Lorenzo des Prächtigen Bruder Giuliano umkam.

[2] Innozenz VIII. (1484—92).

[3] Alexander VI. (1492—1503).

gewöhnlich glänzendes Anerbieten Pescara von seinem Kaiser abtrünnig machen könne, und daher stellten sie ihm die Krone von Neapel in Aussicht, ganz wie dies in der Novelle Guicciardini vorschlägt. Und da Pescara nichts gegen seine Ehre und seine Vasallenpflicht tun wollte, so liess Clemens VII. von zwei berühmten Juristen, Accolti und de Cesis, ein Gutachten abfassen, welches besagte, der Neapolitaner Pescara sei vielmehr der Dienstmann des Papstes, des Oberherrn von Neapel, als Karls V., der die neapolitanische Krone nur als päpstliches Lehen trage. Auch dieses Gutachten erscheint in unserer Novelle. Es ist jenes in blauen Samt gebundene Buch, das Clemens VII. durch Viktoria ihrem Gatten übergeben lassen möchte. Meyer nennt nur den einen Verfasser mit Namen, Accolti, vom zweiten dagegen vernehmen wir, er sei Bischof von Cervia und stehe im Rufe der schamlosesten Käuflichkeit. Dies ist de Cesis, über den wir bei Gregorovius lesen[1]: «Angelo de Cesis ward Bischof von Cervia: homo damnatae conscientiae, qui jus et injuriam venalem semper habuit . . .» Da andere Quellen über den Charakter dieses Juristen nichts melden, so bietet diese Übereinstimmung einen neuen Anhaltspunkt für die oben ausgesprochene Vermutung, Meyer habe Gregorovius' «Geschichte der Stadt Rom» gekannt und daraus geschöpft.

Geschichtlich ist es ferner, dass Morone das Wagnis, Pescara zu gewinnen, ganz auf sich nahm und mit Feuereifer auszuführen begann, und dass Pescara ihm zwar ausweichend, aber doch so zu antworten verstand, dass Morone immer noch auf ein Gelingen seines Planes hoffen durfte. Ja, dieser war seiner Sache so sicher, dass er trotz aller Warnungen seiner

---

[1] a. a. O. Bd. 8, S. 450 Anmerkung.

Freunde sich auf Pescaras Wunsch zu ihm nach Novara begab und ihm dort mit der grössten Freimütigkeit alle Einzelheiten seines Planes darlegte, während Pescaras Mitfeldherr Leyva hinter einer Tapete den Verschwörer belauschte[1]. Diese Szene hat Meyer zum Mittelpunkt seiner Novelle gemacht. Alle vorausgehenden Unterhandlungen zwischen Morone und Pescara werden weggelassen; nicht durch eine lange Belagerung, sondern im Sturme will der ungeduldige Kanzler das Herz des spröden Feldherrn erobern und für die Sache Italiens begeistern. Alle Künste der Überredung müssen daher bei dieser wichtigen Zusammenkunft spielen. Zwar verspricht Morone, er wolle Pescara überzeugen, nicht nur überreden, und er weiss wirklich auch die klarsten logischen Gründe vorzubringen; aber er bleibt dabei nicht stehen: er leiht seiner Vaterlandsliebe die überschwänglichsten Worte, er schmeichelt dem berühmten Feldherrn, zeigt ihm seine mögliche zukünftige Grösse und appelliert an alle edlen Gefühle in ihm. Pescara, der die Versuchung hatte herankommen sehen, hat die Kraft, sich dem Einfluss dieser hinreissenden Reden zu entziehen, Bourbon aber und del Guasto, die Meyer an Stelle Leyvas hinter dem Vorhange lauschen lässt, fühlen sich unwiderstehlich gepackt von den Worten des genialen Verführers.

Wie Meyer das Grundmotiv seiner Novelle, die Verschwörung Morones, mit geringen Veränderungen aus der Geschichte herübernimmt, so hält er sich auch in der Zeichnung der Nebenpersonen, wo ihn nicht besondere künstlerische Absichten leiten, an die Überlieferung. Der Charakter des Papstes Clemens VII. z. B. wird ganz so wiedergegeben, wie ihn Guicciar-

---

[1] Gregorovius, a. a. O. Bd. 8, S. 450.

dini und Gregorovius schildern: Clemens trägt sich mit grossen Plänen, aber kleinliche Rücksichten hindern ihn fortwährend an ihrer Ausführung; er kann sich nie zu einem entscheidenden Schritt entschliessen, denn er hat kein Vertrauen zu seiner Sache, keinen Glauben an seinen Stern.

Auch von der Verachtung, die dem zu Karl V. übergegangenen Connétable Bourbon überall entgegengebracht wurde, erzählen die Quellen, und Guicciardini [1] erwähnt z. B., ein spanischer Grande, der auf Wunsch Karls V. Bourbon beherbergen sollte, habe erklärt, er werde nachher seinen Palast niederbrennen, da er dann durch einen Verräter entweiht sei. Diesen Zug der Geschichte hat Meyer sehr geschickt für seine Novelle verwertet. Er fasst Bourbon als einen von Natur gross und edel angelegten Charakter. Seinen Verrat begreiflich zu machen, unterlässt zwar der Dichter; aber Bourbon ist der Freund des grossen Pescara, und dies genügt, um ihm die Achtung des Lesers zu erwerben. Schwer muss er seinen Fehltritt büssen; die von jedermann verurteilte Tat untergräbt und vergiftet sein ganzes Leben, und Pescara zeigt ihn daher seinem Weibe als warnendes Beispiel eines Wortbrüchigen.

Eine geschichtliche Person ist ferner del Guasto der von Guicciardini, von Jovius und auch von Gregorovius als ein jugendlicher Verwandter Pescaras erwähnt wird. Bei keinem dieser Autoren findet man ihn besonders stark ins Unsympathische und Böse gezeichnet; bei Meyer dagegen ist er masslos frech, habsüchtig, grausam und ehrgeizig, kurz, das Urbild eines Spaniers im schlimmen Sinne. Jene andern spezifisch spanischen Züge, die an del Guasto nicht her-

[1] Istoria d'Italia Lib. XVI.

vortreten, der religiöse Fanatismus und der jesuitische Gehorsam gegenüber jedem Winke seines Herrn, kommen dafür bei Moncada um so besser zur Geltung. Auch dieser ist eine historische Gestalt. Er hatte seine Laufbahn im Dienste Cesare Borgias begonnen, war nach dessen Tode zu den Spaniern übergegangen und tauchte nun nach der Schlacht von Pavia als kaiserlicher Gesandter wieder in Italien auf.

Nicht nur die Figuren, sondern auch mehrere kleine Züge unserer Novelle sind der Überlieferung entnommen. So erwähnt Meyer[1], Pescara habe einst «in der unfreiwilligen Musse einer Gefangenschaft — und wahrhaftig gar nicht übel für einen Geharnischten — zur Verherrlichung Viktorias einen ‚Triumph der Liebe' gedichtet.» In Wirklichkeit war dies, wie Jovius erzählt, ein «Dialogus de amore ad Victoriam uxorem», der nach der Schlacht von Ravenna, wo Pescara verwundet und gefangen wurde, entstand und wahrscheinlich spanisch oder lateinisch abgefasst war. Möglicherweise hat Meyer absichtlich aus dem «Dialogus de amore» einen «Triumph der Liebe» gemacht, vielleicht aber geschah dies unbewusst infolge einer undeutlichen Erinnerung. Dass undeutliche Reminiszenzen Meyers poetisches Schaffen beeinflussten, scheint auch folgende Parallele zu beweisen: Pescara schildert[2] seiner Gemahlin Viktoria die höhnische Freude, die vermutlich Pietro Aretino über sein ihr unterschobenes Sonett empfinde: «Der Aretiner lacht, *dass er fast mit dem Stuhl überschlägt*, er schüttelt sich, er lacht aus vollem Halse —». Schluchzend antwortet darauf Viktoria: «*Bräche er ihn,* der Schamlose.» Wie Roscoe erzählt[3], soll Aretin wirklich auf solche Art

[1] Pescara, S. 63.
[2] Pescara, S. 161.
[3] a. a. O. Bd. 4, S. 174.

ums Leben gekommen sein: er habe einst über die schändlichen Nichtswürdigkeiten seiner verbuhlten Schwestern so ungeheuerlich lachen müssen, dass er sich mit dem Stuhl überschlug und — zwar nicht gerade den Hals brach, aber doch eine Wunde davontrug, an der er schliesslich starb.

So viel Historisches wir auch im «Pescara» finden, Meyer lässt sich nirgends von der Überlieferung leiten, sondern wo sie ihm für seine Ansichten nicht passt, springt er durchaus souverän mit ihr um. Wir haben bereits gesehen, wie er den Charakter Bourbons dichterisch vertieft, den von del Guasto und Moncada, ohne historische Anhaltspunkte zu haben, frei erfindet, um in ihnen alle Schattenseiten ihrer Nation scharf hervortreten zu lassen. Historisch Tatsächliches und aus dichterischer Phantasie Entsprossenes verschmilzt zu einem neuen, unlösbaren Ganzen. Überall arbeitet die Erfindung des Dichters darauf hin, das Überlieferte zu vertiefen, ihm Prägnanz und Plastik zu verleihen.

Eine solche poetische Erfindung von schönster Wirkung ist z. B. das Gemälde von dem mit seinem Weibe schachspielenden Pescara, durch das uns das Problem der Novelle und die spannende Ungewissheit ihres Ausgangs bildlich vorgeführt wird. Erfindung ist dann auch jenes Sonett, das Aretin im Namen Viktorias und ganz Italiens an Pescara richtet; denn in keiner Quelle findet sich auch nur angedeutet, dass Aretin die nationalen Bestrebungen Italiens durch seine Feder — gedungen oder aus eigenem Antrieb — unterstützt hätte. Die Rolle aber, die ihm Meyer in seiner Novelle zuweist, passt trefflich zu allem übrigen, was die Geschichte von diesem mehr als zweifelhaften Charakter erzählt. Während hier Meyers Erfindung auf geschichtlicher Grundlage

weiterbaut, schafft sie oft durchaus Neues und Selbständiges. So sind die Figuren des greisen Arztes Numa Dati und seiner beiden Enkelkinder Ippolito und Julia ganz Produkte von Meyers Phantasie, und ebenso die des prächtigen Bläsi Zgraggen aus Uri, der in der Schlacht von Pavia Pescara die unheilvolle Speerwunde beibringt. Von dieser Wunde sagen übrigens die Quellen auch nichts, sondern sie lassen Pescara an den Strapazen seiner fortwährenden Feldzüge und an einer hinzutretenden Krankheit sterben. Meyer fand wohl einen solchen Tod durch Krankheit (Gregorovius spricht direkt von Schwindsucht) wenig heroisch und erfand daher jene Verwundung, die den Feldherrn ins innerste Mark trifft und langsam dem unentrinnbaren Tode entgegenführt.

Die solchermassen nach seinem künstlerischen Empfinden umgestaltete Fabel füllt nun Meyer wiederum ganz mit dem Geiste der Renaissancekultur, denn die «Versuchung des Pescara» spielt ja in der Zeit der voll erblühten Renaissance, in jener kurzen Periode höchsten Glanzes, welcher dann der Sacco di Roma und der Eintritt der Gegenreformation ein jähes Ende machten. Ausführlicher als im «Plautus» und in der «Hochzeit des Mönchs», prächtiger und farbenleuchtender ist daher hier der Hintergrund behandelt. Nie schwelgt zwar Meyer in ausführlichen Beschreibungen, nie geht er auf in blosser Kostüm- und Möbelfreude, aber trotzdem hinterlässt seine Dichtung einen starken Eindruck von der Schönheit der italienischen Landschaft, den bunten Trachten und den zahllosen Kunstschätzen der Zeit, und immer bleibt es dem Leser bewusst, wie harmonisch Natur und Kunst zusammenwirkten, um den Menschen dieser Tage das Dasein zu verschönen. Diese Menschen

selber aber sind Meyer die Hauptsache, und in ihnen offenbart er uns wieder den Geist der Renaissance, den Burckhardt analytisch zergliedert hatte. Wie sehr die «Kultur der Renaissance» gerade auf diese Novelle Meyers gewirkt hat, zeigten schon jene im ersten Kapitel nachgewiesenen Übereinstimmungen, die hier nicht vermehrt zu werden brauchen. Einige Stellen des «Pescara» jedoch sollen auf die vielfachen Ausdrucksformen dieses Renaissancegeistes noch einmal aufmerksam machen.

Mit Stolz und Verachtung sehen die Italiener unserer Novelle, die sich mit andächtiger Freude jedem Kunstwerk nähern, auf die barbarischen Nordländer herab. Aber zu wie oberflächlichen und einseitigen Urteilen verführt sie nicht oft ihre ästhetische Bildung! «Herrschaften,» sagt [1] der junge Herzog von Mailand zu seiner Tischgesellschaft, die sich über die deutsche Reformation und über Luther unterhält, «mich würde dieser germanische Mönch nicht verführen. Man hat mir sein Bildnis gezeigt: ein plumper Bauernkopf, ohne Hals, tief in den Schultern. Und seine Gönner, die saxonischen Fürsten — Bierfässer!»

Ein starkes Bewusstsein von dem Werte des Daseins und der Grösse der Zeit beherrscht alle Geister. Wenn Morone Viktoria Colonna begeistert erzählt [2], dass er am Hofe Ludwigs des Mohren das Glück gehabt habe, «den ganzen ausgelassenen Triumphzug des Jahrhunderts» zu betrachten, so sehen wir daraus, mit welch bewunderndem Interesse die Italiener das Schauspiel verfolgten, das ihr Land damals darbot. Noch schöner malt sich die Daseinsfreude, der allgemeine Lebens- und Schaffensdrang in den Worten,

---

[1] Pescara S. 24 f.

[2] Pescara S. 76.

mit denen Pescara den durch seinen Verrat verdüsterten Bourbon zu trösten sucht[1]: «Werft hinter Euch! Verschüttet den Abgrund mit Lorbeer! Seid Ihr nicht der Liebling des Kriegsgottes? und ein Meister der Staatskunst? Sind nicht wir beide noch Jünglinge mit unzähligen Tagen, diesseits der Lebenshöhe, kaum in der Hälfte der Dreissig, und im ersten Drittel eines Jahrhunderts, das überquillt von grossen Möglichkeiten und weiten Aussichten! Unser die Fülle des Daseins! Karl, lass uns leben!»

Das Endergebnis der Renaissancekultur, der bis zur absoluten Gewissenlosigkeit gesteigerte Individualismus, wird ohne Bedenken als eine allgemeine Tatsache hingestellt. Guicciardini hofft, Pescara sei ein Sohn Italiens und des Jahrhunderts und sagt daher von ihm[2]: «Er glaubt nur an die Macht und an die einzige Pflicht der grossen Menschen, ihren vollen Wuchs zu erreichen mit den Mitteln und an den Aufgaben der Zeit.» Da dann aber Pescara doch nicht so zu denken scheint, sondern sich sträubt, durch einen ungeheuren Verrat Italien die Freiheit zu geben, so ruft ihm Morone frech zu[3]: «Lass dich nicht hindern an diesem göttlichen Werke durch abergläubische Vorurteile und veraltete Begriffe, die weder in deinem Kopf, noch in deinem Herzen, noch in der Natur der Dinge sind. Ich kenne dich, Pescara: du bist ein Sohn Italiens und wie dieses erhaben über Treue und Gewissen!»

Pescara erkennt sogleich den Geist dessen, der aus diesen kühnen Worten spricht: den Geist Niccolò Macchiavellis, des florentinischen Staatsmannes. Dieser

---

[1] Pescara S. 88.
[2] Pescara S. 54.
[3] Pescara S. 102.

hatte in seinen Schriften, vor allem in seinem «Principe», gewagt, die neue Moral der Renaissance, wonach das Wirksame gut und das Unwirksame böse hiess, zum ersten Male offen auszusprechen, und sein Fürst, der zukünftige Befreier Italiens, erhält den Rat, diese neuen Grundsätze in der Verfolgung seines Zieles rücksichtslos anzuwenden. Mit Recht sagt Burckhardt[1], diese politische Objektivität sei «entsetzlich in ihrer Offenheit», will aber mit diesen Worten Macchiavelli nicht verurteilen. Er handelte ja nur konsequent, wenn er die Moral seines Jahrhunderts auf sein Gebiet, die Politik, anwandte, wo man übrigens zu allen Zeiten das Gewissen wenig genug mitreden liess. Zudem dachte Macchiavelli nie an persönliche Vorteile, sondern behielt unaufhörlich sein Ziel, das Wohl seiner Vaterstadt Florenz und Italiens, im Auge.

Das gleiche lässt sich im Grunde von dem Morone unserer Novelle sagen. So unmoralisch er denkt — er ist ja ganz auf Macchiavelli eingeschworen — so erweckt er beim Leser doch weniger Abscheu als teilnehmendes Interesse, denn er ist kein kleinlicher Egoist, sondern mutig, wenn auch mit den verwerflichsten Mitteln, verfolgt er seine grosse patriotische Idee. Er weiss, dass ohne List und Lüge sich kein Reich gründet, und was an solcher nötig ist, will er, der Gewissenlose, auf sich nehmen, damit sein Held Pescara rein und untadelig dastehe. Seine neue Moral beherrscht ihn aber nicht so vollkommen, dass er nicht auch bessere Anwandlungen hätte und zu Zeiten die Stimme des Gewissens vernähme. Dies Gewissen ist jedoch, wie dasjenige Poggios, nicht mehr eine rein ethische, es ist vielmehr eine ästhetische Kraft. Den Vorschlag des Venetianers, Pescaras Stellung beim

---

[1] a. a. O. S. 86.

Kaiser durch ausgestreute verleumderische Gerüchte zu untergraben, weist Morone entrüstet zurück[1]: «Nichts da, Excellenz! Ihr verderbt mir das Spiel! Der Befreier Italiens soll sich in voller Freiheit entscheiden, nicht als das Opfer einer teuflischen Umgarnung.»

Rief wohl das Mitleid mit dem Überlisteten, der Abscheu vor der schändlichen Intrige diesen Einspruch Morones hervor? Mit nichten. Den Kanzler peinigte einzig der Gedanke, dass Pescaras Entschluss nach diesen Verleumdungen nicht mehr frei sei, und dass seine Tat dann weniger gross und schön erscheine.

Morones Unterredung mit Viktoria Colonna beweisst, dass er kein absoluter Bösewicht ist, dass er vielmehr die schlimmen Folgen der allgemeinen Immoralität Italiens erkennt und eine baldige Besserung herbeisehnt. Wie er Pescara die politische, so möchte er seiner Gemahlin die sittliche Wiedergeburt Italiens zur Lebensaufgabe machen. Ohne Scheu deutet er auf diese Wunde der Zeit hin[2]: «Unser Verderben ist die Entfesselung aus der Sitte, der zerrissene Gürtel der Zucht. Hier ist ein Sieg davonzutragen, grösser als der auf dem Schlachtfelde, und ein Zauberstab zu schwingen, mächtiger als der Feldherrnstab.» Dieses grosse Werk kann nur eine Frau vollbringen, nur ein Weib, schön und rein wie Viktoria, denn «Italien will die Tugend leiblich einherschreiten sehen, um ihr nachzuleben.»

So spricht dieser Phantast in seinen guten Stunden; er hat aber auch schlimme Momente, wo er selber als das schlagendste Beispiel dieser italienischen

---

[1] Pescara S. 40.
[2] Pescara S. 79.

Immoralität erscheint. Wie er sich von Pescara abgewiesen und seinen Plan gescheitert sieht, sucht er plötzlich «in sinnloser Rachgier» den Feldherrn zu verderben und als Anstifter der Verschwörung hinzustellen. In gleicher Weise verrät er dann auch seinen wirklichen Mitverschwornen, den Papst, aus lauter Dankbarkeit dafür, dass Pescara ihm Folter und Block erspart hat.

Trotzdem in diesem schwankenden Charakter neben der grössten theoretischen und tatsächlichen Immoralität die höchste Begeisterung für Vaterland und Sittenreinheit Raum hat, erscheint er glaubwürdig und nicht als eine unmögliche dichterische Konstruktion. Meyer sagt selber von ihm, da er Morones aufrichtige Begeisterung für Viktoria schildert[1]: «Er war der erhabensten und der gemeinsten Gefühle in gleicher Weise und Stärke fähig.» Diese Fähigkeit, zwei Seelen in seiner Brust zu tragen, spricht Burckhardt dem Mittelalter ab und stellt sie, speziell in bezug auf die stärkste aller Leidenschaften, die Liebe, als ein Ergebnis der Renaissance dar[2]: «Wenn man nun der Liebesmoral der Renaissance näher nachgeht, so findet man sich betroffen von einem merkwürdigen Gegensatz in den Aussagen. Die Novellisten und Komödiendichter machen den Eindruck, als bestände die Liebe durchaus nur im Genusse, und als wären zu dessen Erreichung alle Mittel, tragische wie komische, nicht nur erlaubt, sondern je kühner und frivoler, desto interessanter. Liest man die besseren Lyriker und Dialogenschreiber, so lebt in ihnen die edelste Vertiefung und Vergeistigung der Leidenschaft, ja der letzte und höchste Ausdruck derselben wird gesucht

---

[1] Pescara S. 119.
[2] a. a. O. S 439 f.

in einer Aneignung antiker Ideen von einer ursprünglichen Einheit der Seelen im göttlichen Wesen. Und beide Anschauungen sind damals wahr und in einem und demselben Individuum vereinbar. Es ist nicht durchaus rühmlich, aber es ist eine Tatsache, dass in dem modernen gebildeten Menschen die Gefühle auf verschiedenen Stufen zugleich nicht nur stillschweigend vorhanden sind, sondern auch zur bewussten, je nach Umständen künstlerischen Darstellung kommen. *Erst der moderne Mensch ist, wie der antike, auch in dieser Beziehung ein Mikrokosmus, was der mittelalterliche nicht war und nicht sein konnte.*»

Ein solcher Mikrokosmus in seiner typischen Form ist Morone, eine komplizierte Zusammensetzung widerstrebender Gefühle, die abwechselnd seine bewegliche Seele beherrschen. Mehr oder weniger fühlt sicherlich jeder moderne Mensch diesen innern Zwiespalt seines Fühlens, selbst unser strenger und konsequenter Dichter gesteht dies verhüllt ein, wenn er Felix Bovet schreibt[1]: «Dans tous les personnages du Pescara, même dans ce vilain Morone, il y a du C. F. Meyer.» Da Meyer mit diesen Worten gewissermassen selber für seinen Morone eintritt, so braucht sich wohl niemand daraus einen Vorwurf zu machen, dass er trotz aller Einwände seiner Moral an dieser genialen, phantastischen Proteusgestalt seine Freude hat.

Noch ein typischer Zug der Zeit, das Heidentum, das durch die Lektüre der antiken Klassiker in den Italienern wieder erwacht war, tritt an Morone deutlich hervor. In jenen ersten Jahren der deutschen Reformation, wo diesseits der Alpen jeder Denkende mit verzehrenden Glaubenszweifeln rang und über den höchsten und dunkelsten Fragen der Theologie

---

[1] Frey a. a. O. S. 284.

brütete, lebten die meisten Italiener noch lebensfroh und zweifelsfrei in den Tag hinein, überliessen die Sorge um das Heil der Seele der dazu bestellten Pfaffheit oder verzichteten überhaupt auf den christlichen Glauben zugunsten der Anschauungen des Altertums. «Ich bin», sagt Morone zu Pescara[1], «wie du und wir alle ein Bewohner der Wirklichkeit, ein Kind der Helle, das mit der antiken Weisheit über das Ende hinaus nichts sieht als Larven und Schemen und auf wogendem Nebel die riesigen Spiegelungen wieder dieses unsers eigenen und irdischen Daseins.» So hatte sich Homer das Fortleben der Seele gedacht, zu einem solchen Schattenreiche führt Hermes seine toten Helden nieder.

An Morone erscheint uns dieses Heidentum nicht unwahrscheinlich, denn er ist ein furchtloser Denker, der den Glauben an die Autorität der Kirche längst überwunden und bei den antiken Klassikern die ihm zusagenden Vorstellungen gefunden hat. Weniger gut können wir an heidnische Züge bei Viktoria Colonna glauben. «Sie flehte», erzählt Meyer[2], «in den christlichen Himmel hinauf und nicht minder zu dem Olympier, der über ihr donnerte, zu alle dem, was da rettet und Macht hat, mit der wunderlichen und doch so natürlichen Göttermischung der Übergangszeiten.» Für das 16. Jahrhundert scheint der Ausdruck «Übergangszeit» nicht recht zu passen, und dann ist Viktoria eine Frau und kann sich als solche dem Einfluss der Kirche und des ererbten Glaubens nicht so leicht entziehen wie ein Morone. Historische Wahrheit ist, dass Viktoria eine strenge Christin war, die es mit ihrem Glauben sehr ernst nahm und sogar in den

---

[1] Pescara S. 109.

[2] Pescara S. 61.

Verdacht kam, Anhängerin des Protestantismus zu sein. Doch während die Geschichte hauptsächlich von der alternden Viktoria spricht, die erst durch den Tod ihres Gatten zur grossen Dichterin und frommen Büsserin wurde, schildert Meyer die berühmte Frau im strahlenden Zauber ihrer jugendlichen Weiblichkeit. Nicht als Dichterin und nicht als Heilige will er sie feiern, sondern einfach als ein herrliches, menschliches Weib. Dieses vornehme, warmblütige Geschöpf vereinigt in sich, was das Leben Höchstes bieten kann: «Schönheit und Herzenskraft». Sicherlich wollte Meyer in Viktoria ein Ideal stolzer und doch hingebender Weiblichkeit zeichnen; aber er machte aus ihr keinen langweiligen Tugendspiegel. Auch sie trägt jene allgemeine Schwäche ihres Geschlechtes, ohne die ein Weib kein Weib mehr ist, die Eitelkeit, aber in einem so natürlichen Masse, dass sie dadurch nur verschönt und gehoben wird.

Auf diese Schwäche zählt der verschmitzte Apostelfürst, wenn er ihr und ihrem Gemahl die Königskrone von Neapel verspricht und Viktoria zum voraus symbolisch krönt. Und seine Rechnung geht nicht fehl; Viktoria, im Gefühl ihres Wertes, widersteht der Versuchung nicht. «Die junge Königin erbebte vor Freude. Sie glaubte eine Krone zu verdienen. Sprachlos, mit brennenden Wangen empfing sie den Segen[1].» Etwas standhafter hält sie sich Morone gegenüber. «Ich begehre keine Krone», sagt sie errötend zu dem Versucher[2]. Wie aber der Kanzler alle seine Künste spielen lässt und Viktoria in begeisterten Worten als die «Königin der Tugend», die vom Himmel berufene und von Italien ersehnte Retterin der Sitte feiert, da

---

[1] Pescara S. 50.

[2] Pescara S. 75.

ist es wiederum um sie geschehen. «Viktoria senkte die Augen, denn sie fühlte, dass sie voll Wonne waren und brannten wie zwei Sonnen[1].» Begeistert von den patriotischen Reden Morones und der ihr vorgespiegelten zukünftigen Grösse, eilt sie am nächsten Tage zu ihrem Gemahle, auch ihn für das grosse Ziel zu gewinnen. Die Geschichte weiss nichts von einer solchen Beeinflussung Pescaras durch sein Weib. Jovius erwähnt im Gegenteil ausdrücklich[2], als das Gerücht die Halbinsel durchlaufen habe, Pescara werde vom Kaiser abfallen, da habe Viktoria — gar nicht nach der eitlen und herrschsüchtigen Art der Frauen — ihren Gemahl in Briefen beschworen, ja nicht seinem Herrn die Treue zu brechen und sich nicht durch die dargebotene Krone verlocken zu lassen, denn sie begehre nicht Königin zu werden. Ob nun Meyer diese Stelle gelesen oder nicht, jedenfalls fasste er *seine* Viktoria nicht so auf, wie sie Jovius darstellt, als eine Frau mit männlich starker Seele, sondern als die Verkörperung der reinsten Weiblichkeit, und dieser konnte ein Anflug von Eitelkeit keinen Eintrag tun; niemand wird dieser von Meyer so herrlich und edel gezeichneten Frau daraus einen Vorwurf machen, dass sie sich von den schönen Worten des Papstes und Morones überreden liess.

So wie Gestalt und Charakter Viktoria Colonnas in unserer Novelle eine Schöpfung Meyers sind — und wahrlich eine seiner herrlichsten — so ist auch sein Pescara ein Gebilde dichterischer Phantasie. Getreu gibt die «Versuchung des Pescara» die allgemeinen Verhältnisse jener Zeit wieder; in der Zeichnung seines Helden aber setzt sich der Dichter über alle Überlieferung hinweg.

---

[1] Pescara S. 79.
[2] Jovius a. a. O. Lib. VII.

Der historische Pescara, so behaupten alle Geschichtsschreiber übereinstimmend, war ein vorzüglicher Feldherr. Sonst aber wird wenig Vorteilhaftes von ihm gemeldet. Er wollte durchaus nur Spanier sein, wie von Abstammung so auch in Sprache und Sitte[1]. An dem voll erblühten italienischen Geistesleben hatte er keinen Teil; die nationale Bewegung Italiens lag ihm ferne, statt Verständnis und Unterstützung fand sie bei ihm Indifferenz oder (nach Ranke) sogar Widerstand. Diese einseitige Kriegernatur mit den vielen schlechten und den wenigen guten Eigenschaften ihrer Nation machte nun Meyer zu einer idealen Persönlichkeit, erfüllt von Menschenkenntnis, Gerechtigkeit und Milde und getragen vom höchsten sittlichen Ernste. In dieser Welt- und Menschenkenntnis Pescaras und der damit verbundenen strengen Sittlichkeit liegt der Schwerpunkt der Novelle, der von den meisten Lesern und sogar von dem sonst so tüchtigen Interpreten Hans Trog[2] übersehen wird. Nicht grundlos hatte der Dichter einmal zu Adolf Frey geäussert, die ungeheure Macht des Ethischen solle in seinem «Pescara» mit Posaunen- und Tubenstössen verkündet werden[3]. Nicht der makellose Charakter seines Helden ist Meyers höchstes Ziel, sondern der Dichter will in seiner Novelle zwei Nationen, die italienische und die spanische, in ihrem tiefsten Wesen charakterisieren und ein endgültiges und umfassendes Urteil über die ganze Renaissancebewegung und ihre Berechtigung geben. Dieses Urteil konnte nur eindrucks-

---

[1] Jovius a. a. O. Lib. I: Composuerat enim se totum cunctis moribus ad Hispanorum habitum, quorum lingua eo usque semper delectatus est, ut etiam cum Italis hominibus uxoreque Victoria Hispanice loqueretur.

[2] Vgl. a. a. O. S. 116 f.

[3] Frey a. a. O. S. 293.

voll wirken, wenn es aus dem Munde eines Mannes von gründlichster Einsicht und höchstem sittlichen Ernste kam. Darum schuf Meyer aus dem historischen Pescara die Idealgestalt seiner Novelle, denn nur ein solcher Mann durfte über seine Zeit zu Gericht sitzen.

Nicht nur seine Wunde hindert Meyers Pescara daran, den angebotenen Kommandostab anzunehmen und dem nach Freiheit lechzenden italienischen Volke im letzten, verzweifelten Kampfe zum Siege zu verhelfen, sondern mehr noch die Einsicht, dass Italien durch seine Entwicklung zum Individualismus und durch die ungeheuren, damit verbundenen Laster das Recht auf Selbständigkeit verscherzt, und die Kraft, diese zu behaupten, verloren hat. Immer wieder erklärt er mit feierlichem Ernst: Italien ist der Freiheit nicht wert! Sein Niedergang «ist unaufhaltsam, es unterhöhlt sich selbst[1]». «Zwar es trägt die strahlende Ampel des Geistes, doch es hat sich aufgelehnt in der unbändigen Lust eines strotzenden Daseins *gegen ewige Gesetze*[2].» Darum steht es jetzt «an der Schwelle der Knechtschaft», und niemand kann es retten, «weder ein Mensch noch ein Gott[3]».

Wenn aber Pescara aus der Geschichte (d. h. aus der Vergangenheit und den Tatsachen der Gegenwart) die Überzeugung gewinnen könnte, Italien sei zur Freiheit bestimmt, so würde er sich des unglücklichen Landes annehmen, um den Willen des Schicksals zu erfüllen, müsste er auch seinem Könige dabei die Treue brechen. Er schaut den Dingen auf den Grund und prüft sie auf ihren wahren Wert. So hat

---

[1] Pescara S. 143.
[2] Pescara S. 183.
[3] Pescara S. 195.

er z. B. die Berechtigung der Reformation richtig erkannt[1]. In seinem Handeln richtet er sich nicht nach der kurzsichtigen Alltagsmoral, sondern alles beurteilt er von seinem intellektuell und ethisch höhern Standpunkte. «Treue», sagt er zu seinem Weibe[2], «ist eine Tugend, aber nicht die höchste. Die höchste Tugend ist die Gerechtigkeit.» Als Morone ihm seine von Macchiavelli übernommene politische Weisheit auseinandersetzt, da verurteilt Pescara nicht ohne weiteres die ungeheuerlichen Staatsmaximen des gewissenlosen Florentiners, sondern nur die entsetzliche Offenheit, mit der Macchiavelli sie als allgemein gültig darstellt, denn der Feldherr sagt zu Morone[3]: «Es gibt politische Sätze, die ihre Bedeutung haben für kühle Köpfe und besonnene Hände, die aber verderblich und verwerflich werden, sobald sie ein frecher Mund ausspricht oder eine strafbare Feder niederschreibt.» Solch kühlen Kopf und besonnene Hände traut Pescara sich selber zu, um auch mit einem Verrat ein grosses und gerechtes Werk zu beginnen, und er wäre zu einem Treubruch an seinem Kaiser fähig, wenn er überzeugt wäre, dass die Weltgeschichte (d. h. hier das Wohl einer Nation) dies von ihm verlange. Weil er diese Überzeugung nicht gewinnen kann und für Italien keine Rettung mehr sieht, weist er den Versucher zurück.

Pescaras Entschluss, die Versuchung abzuweisen, hat aber noch einen andern mächtigen und düstern Hintergrund, nämlich die verheimlichte, aber wohl

---

[1] Pescara S. 162: «Ich aber glaube nicht an ein solches Binden und Lösen, nicht in weltlichen Dingen, weder ich, noch irgend ein anderer mehr, und auch in geistlichen nicht. Das ist vorbei seit Savonarola und dem germanischen Mönche.»

[2] Pescara S. 155.

[3] Pescara S. 102 f.

erkannte Todeswunde. Meyer, der diese Wunde ja erfunden, versäumte nicht, dieses poetisch sehr wirksame Motiv mehrmals kräftig anklingen zu lassen. Trotzdem darf man nicht, wie Trog es tut, behaupten, durch seinen nahen Tod werde Pescara des sittlichen Kampfes überhoben; denn Meyer lässt den Feldherrn diesen Kampf ja gleichwohl auskämpfen, und nur weil Pescara dabei zu dem Schlusse kommt, dass alle Anstrengungen, ein lebensfähiges Italien zu schaffen, vergeblich wären, lehnt er Morones Anerbieten ab. Er verzichtet, weil er verzichten will, nicht nur, weil er muss. Die Todeswunde dient einzig dazu, Pescara in seinem Fatalismus zu bestärken und — für seine Umgebung wie für den Leser — so unheimlich und über gewöhnliche Menschenkraft konsequent handeln zu lassen. Sein Schicksal hat ihn zum Nachdenken gebracht, und er hat es genau erkannt, dass er in dem Kampfe zwischen Spanien und Italien auf die eine oder die andere Weise untergehen müsste. Für keine der beiden Nationen kann er sich entscheiden. Sein Urteil über die italienische haben wir schon vernommen. Über Spanien aber sagt er zu Viktoria[1]: «Dieses spanische Weltreich, das in blutroten Wolken aufsteigt jenseits und diesseits des Meeres, erfüllt mich mit Grauen: Sklaven und Henker. Ich spüre die grausame Ader in mir selbst. Und das Entsetzlichste: ich weiss nicht welcher mönchische Wahnsinn! Dein verderbtes Italien aber ist wenigstens menschlich.» Italien bietet Pescara eine herrliche Aufgabe, aber keine Mittel und keine Möglichkeit, sie auszuführen; Spanien dagegen gibt ihm seine Heere, mit denen er für Despotismus und Inquisition kämpfen soll, wogegen sein Edelsinn sich sträubt. So bleibt ihm nur noch ein

[1] Pescara S. 183 f.

Ausweg: der Tod. «Wäre ich ohne meine Wunde, dennoch könnte ich nicht leben», erklärt er selber[1].

Eine Aufgabe aber hat Pescara doch noch zu erfüllen: Wenn er Italien die Freiheit nicht geben kann, so will er ihm doch das spanische Joch weniger hart, weniger blutig und grausam machen. «Nicht wahr, Karl,» bittet er den von ihm zu seinem Nachfolger bestimmten Bourbon[2], «du bist gerecht in Italien? Du quälst es nicht? Du drückst es nicht über das Mass?» Doch während Pescara im eroberten Mailand seine letzten Atemzüge dafür aufwendet, den Besiegten eine gnädige Behandlung zu erwirken, hören wir[3] aus dem Munde Bourbons schon die Verheissung des entsetzlichen Sacco di Roma, dem dann nicht nur der gewaltige Reichtum der heiligen Stadt, sondern auch die herrliche Geistesblüte der ganzen Halbinsel zum Opfer fiel.

---

[1] Pescara S. 183.
[2] Pescara S. 144.
[3] Pescara S. 217.

V. Kapitel.

Angela Borgia.

Nach Vollendung des «Pescara» trat in Meyers Produktion durch eine sehr langwierige Krankheit, die ihn zu Weihnachten 1887 befiel, ein fast zweijähriger Stillstand ein. Zu Beginn des Jahres 1889 wich endlich das Übel langsam, Lust und Kraft zu künstlerischem Schaffen kehrten zurück, und eine Menge von Stoffen und Plänen begann wieder nach Gestaltung zu ringen. Neben dem anfänglich stark bevorzugten letzten Toggenburger, den Meyer im «Dynasten» behandeln wollte, machte der Hohenstaufenkaiser Friedrich II. und sein Kanzler Petrus Vinea der Phantasie des Dichters wieder zu schaffen, während sie zugleich auch noch von allerlei andern, historischen und modernen Stoffen bedrängt wurde [1].

Schliesslich mussten aber doch alle diese Pläne zurücktreten, als Meyer einen interessanten und fruchtbaren Stoff fand, der ihn wieder in sein gepriesenes Italien und in die ihn immer noch übermächtig anziehende Epoche der Renaissance zurückführte. Be-

[1] Das wenige, das von all diesen Entwürfen zu Papier kam und sich erhalten hat, wurde soeben im Anhang der neuesten Biographie Meyers veröffentlicht: August Langmesser: Conrad Ferdinand Meyer, sein Leben, seine Werke und sein Nachlass. Berlin 1905.

geistert setzte er dafür noch einmal seine ganze Dichterkraft ein und schuf so in den Jahren 1890 und 1891 sein letztes grosses Werk: «*Angela Borgia*».

Die Anregung zu dieser vierten Renaissancenovelle holte sich Meyer aus der bekannten Biographie Lucrezia Borgias von Gregorovius. Schon von Adolf Frey[1] wird dieses Buch als Hauptquelle für die «Angela» angegeben. Die Vergleichung der Novelle des Dichters mit dem Werke des Historikers wird die absolute Richtigkeit dieser Behauptung beweisen und zugleich noch einmal Gelegenheit geben, den Meister bei der Arbeit zu belauschen und seine Kunst zu bewundern.

Wohl für keine seiner Erzählungen bot sich Meyer das nötige historische und kulturhistorische Material so schön geschlossen dar, wie für seine «Angela»; denn Gregorovius gibt in der ziemlich umfänglichen Biographie der vielgescholtenen Papsttochter nicht nur die nackten Daten und Fakten aus dem Leben seiner Heldin, ihrer Verwandten und nahestehenden Zeitgenossen, sondern er entwirft auch ein umfassendes und bis in Einzelheiten genaues Kulturgemälde jener bunten und bewegten Zeit. Meyer konnte eine Menge von Details für die Ausschmückung seiner Novelle unverändert daraus übernehmen. Aber auch hier, wo der Stoff sich in solcher Fülle darbot, zeigt sich ein durchaus souveränes Walten und ein grossartiges Verschmelzen von streng Historischem mit rein Erdichtetem zu einem neuen, höheren Ganzen, wie es schon bei den vorangegangenen Untersuchungen mehrmals festgestellt wurde.

Nicht Lucrezia, der das Interesse und die Forschungen von Gregorovius galten, stellt Meyer in den Mittelpunkt seiner Novelle, sondern deren Base und

---

[1] a. a. O. S. 328 und auch von August Langmesser S. 394.

Hofdame Angela, die von dem Historiker nur selten und kurz erwähnt wird. Gewiss würde Meyer diese unbedeutende Gestalt übersehen haben, wenn sie nicht unschuldig beteiligt gewesen wäre an einer blutigen und fast unbegreiflichen Freveltat. Gregorovius erzählt[1]: «An ihrem (Lucrezias) Hofe lebte eine junge Dame, deren Reize alle Herzen bezauberten, bis sie zu einer Hoftragödie Veranlassung gab. Es war jene Angela Borgia, welche Lucrezia aus Rom nach Ferrara mit sich gebracht hatte ... Zu den Anbetern Angelas gehörten die beiden gleich lasterhaften Brüder des Herzogs Alfonso, der Kardinal Hippolyt und Giulio, ein natürlicher Sohn Ercoles. Angela rühmte eines Tages, da ihr Hippolyt seine Huldigungen darbrachte, die Schönheit der Augen Giulios, was den eifersüchtigen Wüstling so sehr erbitterte, dass er einen wahrhaft teuflischen Racheplan aussann. Der ehrwürdige Kardinal dang Meuchelmörder und gab ihnen Befehl, seinem Bruder bei der Rückkehr von einer Jagd aufzulauern, und jene Augen auszureissen, welche Donna Angela schön gefunden hatte. Das Attentat wurde ausgeführt im Beisein des Kardinals, doch nicht so vollkommen, als es dieser gewünscht hatte. Man trug den Verwundeten in seinen Palast, wo es den Ärzten glückte, ihm das eine Auge zu erhalten. Dieser Frevel geschah am 3. November 1505.»

In der hier nicht ohne Sarkasmus erzählten Blendung des Don Giulio d'Este durch seinen eifersüchtigen Bruder, den Kardinal Hippolyt, liegt der Keim von Meyers Novelle. Die grässlichen Folgen, die das brudermörderische Attentat nach sich zog, erzählt Meyer zuerst ziemlich übereinstimmend mit der historischen Wahrheit. Gregorovius berichtet, der Kardinal

---

[1] a. a. O. S. 281 f.

sei vom Herzog Alfonso nicht vor Gericht gestellt, sondern nur mit vorübergehender Verbannung gestraft worden, und der doppelt gekränkte Don Giulio habe deshalb mit seinem Bruder Ferrante und einer ganzen Partei von Missvergnügten eine Verschwörung gegen das Leben des regierenden Herzogs und seines Ratgebers, des Kardinals, angezettelt. Diese beiden hätten aber rechtzeitig den Anschlag entdeckt, und ihre hochverräterischen Brüder seien wie alle Mitschuldigen vor Gericht gestellt und zum Tode verurteilt worden; als sie schon auf dem Schaffot standen, habe der Herzog sie im letzten Momente begnadigt. Bis zu diesem Punkte folgt Meyers Erzählung dem historischen Bericht, nur dass er eine ausführlichere, psychologisch feine, poetisch geschaute Motivierung der Verschwörung gibt; alles Nachfolgende aber ist frei erfunden. Was man bei Gregorovius weiter über die Art der Begnadigung liest, ist so entsetzlich, dass man die Unglücklichen dreimal lieber hingerichtet wissen möchte. Mit lebenslänglichem Kerker mussten sie dem unerbittlichen Herzog für ihre Verschwörung büssen. Ferrante starb nach 34jähriger Haft im Gefängnis, und Giulio bekam nach 53 Kerkerjahren endlich die Freiheit wieder. Der Tod, der ihn so lange gemieden, liess ihm wenig Zeit mehr, sie zu geniessen; er starb zwei Jahre nachher, dreiundachtzigjährig.

Ganz anders lässt Meyer die Geschicke der erbarmungswürdigen Brüder verlaufen. In seiner Novelle weist der exzentrische Don Ferrante die Begnadigung zurück und vergiftet sich sogleich auf dem Schaffot, Don Giulio dagegen dankt für sein Leben und geht ergeben wieder in seinen Kerker, aus dem ihn nach einigen Jahren die hingebende, hochherzige Liebe Angelas in die Freiheit und das Glück zurückführt

Dieser rettende Engel war die historische Angela nicht. Ob sie jemals für Don Giulio die leiseste Neigung gefühlt, und ob das grässliche, durch ihr verhängnisvolles Lob hervorgerufene Verbrechen auch nur im geringsten ihr Gewissen belastet, ist aus Gregorovius' Bericht nicht zu entnehmen. Es findet sich dort[1], im Anschluss an die Erzählung der Blendung Giulios, nur folgende kurze Angabe über die ferneren Geschicke Angelas: «Ein Jahr darauf, am 6. Dezember 1506, vermählte Lucrezia Donna Angela mit dem Grafen Alessandro Pio von Sassuolo, und ein wunderlicher Zufall fügte es später, dass deren Sohn Giberto der Gemahl Isabellas wurde, einer natürlichen Tochter des Kardinals Hippolyt.»

Aus dieser jedem gewöhnlichen Leser gleichgültigen historischen Persönlichkeit schuf Meyer die Heldin seiner Dichtung, ein herrliches, gross denkendes und gross fühlendes Mädchen, vielleicht die ergreifendste von allen Gestalten seiner Phantasie.

Und wie er hier einem leeren geschichtlichen Namen aus seinem Dichterherzen Leben und Seele gab, so schöpfte er auch bei der Darstellung der andern Charaktere seiner Novelle mehr aus Eigenem, aus seinem intuitiven Verständnis der Geschichte und seiner Kenntnis des menschlichen Herzens, als aus der wissenschaftlichen Wahrheit seiner Quelle. Was aber darin an Einzelzügen mit seiner Auffassung übereinstimmte und poetisch verwertbar schien, liess er sich nicht entgehen, sondern nahm es oft fast wortgetreu in seine Dichtung auf. Davon zuerst einige Beispiele:

In den ersten Sätzen der Novelle wird geschildert, wie Lucrezias glänzender Brautzug in Ferrara einzog und gefeiert wurde, genau nach den allerdings

---

[1] a. a. O. S. 282 f.

viel weitläufigeren Angaben, die Gregorovius darüber macht[1]. Die Anordnung des Zuges, das wehende Goldhaar Lucrezias, der weisse Zelter, den sie ritt, der purpurne Baldachin, den die Professoren Ferraras ihr zu Häupten hielten, dies alles findet sich schon in Gregorovius' Bericht. Ferner lesen wir dort, dass durch einen Salutschuss Lucrezias Pferd scheu wurde und seine Reiterin abwarf, dass von zwei Türmen zwei Seiltänzer herabstiegen und die Braut bekomplimentierten, und dass ihr zu Ehren allen Gefangenen die Freiheit geschenkt wurde. Die gleichen Vorgänge erzählt auch der Dichter, und indem er den letzten weiter ausführt und auch Don Giulio unter die freigelassenen Gefangenen versetzt, bringt er ihn in Beziehung zu dem Hauptmotiv der Erzählung, das er damit ein erstes Mal anklingen lässt.

Wie bei der Beschreibung des Brautzuges, so hält sich Meyer auch bei der Beschreibung der äussern Erscheinung Lucrezias an Gregorovius und schildert sie mit ihm übereinstimmend als ein schlankes, feines, überaus anmutiges, immer heiter lächelndes Weib, dessen Schönheit jeden bezaubert. Ein Zeitgenosse, Cagnolo von Parma, der es versuchte, Lucrezia in Worten zu malen, nennt[2] ihre Augen merkwürdigerweise «*bianchi*». Gregorovius schliesst daraus, dass der Schmelz des Weissen im Auge ihm mehr Eindruck gemacht habe, als die Farbe der Iris, welche wohl kein reines Blau oder Schwarz, sondern unbestimmbar gewesen sei. Meyer, der dieses Wort «bianco» in Übereinstimmung fand mit der ganzen lichten, zartgefärbten Gestalt, als die ihm Lucrezia vorschwebte, bezeichnet deshalb ihre Augen immer mit den unge-

---

[1] a. a. O. S. 219 ff.

[2] bei Gregorovius a. a. O. S. 226.

wöhnlichen Ausdrücken: bleich, farblos, hell, licht. Und wie der historische Herkules Strozzi in einem verherrlichenden Gedicht auf Lucrezia[1] in übertriebener und wenig geschmackvoller Schmeichelei ihren schönen Augen die versteinernde Kraft der Meduse zuschrieb, so spricht unser Dichter mehrmals von dem starren Medusenblick, den ihr Auge in Momenten dämonischer Aufregung annimmt.

Dem Werke von Gregorovius ist die Abbildung einer Medaille beigegeben, die auf dem Avers das Bild Lucrezias zeigt. Den Revers schildert Gregorovius folgendermassen[2]: «Man sieht Amor mit zerzausten Flügeln an einen Lorbeerbaum festgebunden; der Köcher des Liebesgottes hängt zerbrochen an einem Lorbeerast, und sein Bogen liegt mit zerrissener Sehne auf der Erde . . . Vielleicht wollte der Künstler mit dieser Symbolik sagen, dass die Zeit der freien Spiele Amors nun vorüber sei, und unter dem Lorbeerbaum mochte er sich das ruhmvolle Haus Este denken. Wenn ein solches, etwas kühnes Gleichnis für jede andere Braut recht wohl passend war, so musste es sich ganz besonders für Lucrezia Borgia eignen.»

Der in diesem Medaillenrelief ausgedrückte Gedanke blieb in der Phantasie des Dichters haften und nahm dort noch plastischere Form an. Meyer sah ihn zur Statue verkörpert im Parke von Belriguardo. «Hier stand», erzählt er[3], «auf einem verwitterten Marmor ein eherner Cupido, der sich mit zerrissenen Flügeln und verschütteten Pfeilen in Fesseln wand.» Auch diese verschütteten Pfeile finden sich auf der

---

[1] bei Gregorovius a. a. O. S. 279.

[2] a. a. O. S. 322.

[3] Angela Borgia S. 43.

erwähnten Medaille, obschon Gregorovius sie in seiner Beschreibung nicht aufführt; sie stürzen dort aus dem zerbrochen am Lorbeerast hangenden Köcher zur Erde nieder. Und wie Gregorovius, so fügt auch unser Dichter dem Symbol gleich die Erklärung bei: «Dieses Bild sagte in der wunderbar freien Sprache des Jahrhunderts, dass für die verheiratete Lucrezia die Zeit der Leidenschaft vorüber sei.»

Der historische Brief, den Cesare Borgia nach seiner Befreiung aus der spanischen Gefangenschaft an den ihm befreundeten Markgrafen von Mantua richtete, hat folgenden charakteristischen Anfang[1]: «Erlauchter Fürst usw. Ich benachrichtige Ew. Excellenz, dass nach so viel Widerwärtigkeiten es Gott unserem Herrn gefallen hat, mich zu befreien und aus dem Kerker zu ziehen. In welcher Weise dies geschehen ist, werden Sie von meinem Sekretär Federigo, dem Überbringer dieses, vernehmen. Möge es Gottes unendlicher Gnade gefallen, dass dies zu seinem grösseren Dienst gereiche.»

Fast wörtlich gleich lässt Meyer in seiner Novelle den Brief beginnen, durch welchen Cesare seiner Schwester Lucrezia von seiner längst erwarteten Befreiung Nachricht gibt. Einleitend macht der Dichter seine Leser noch aufmerksam, wie unheimlich fromm der Ruchlose sich ausdrücke, dann lässt er Lucrezia lesen[2]: «Schwester, vernimm, dass es nach so vielen Widerwärtigkeiten Gott unserem Herrn gefallen hat, mich aus dem Kerker zu ziehen. Möge diese herrliche Gnade zu seiner grössern Ehre gedeihen!»

Diese wenigen Beispiele lassen wohl zur Genüge erkennen, wie genau Meyer in dem Werke von Gre-

---

[1] Von Gregorovius übersetzt a. a. O. S. 289.

[2] Angela Borgia S. 156.

gorovius Bescheid wusste. Einen Fall möchte ich noch anführen, in dem sich der Dichter von seinem historischen Wissen meines Erachtens einmal zu einer kleinen Geschmacklosigkeit verleiten liess. Gregorovius druckt[1] einen Brief des Markgrafen von Mantua ab, worin dieser seiner Gemahlin Isabella (Lucrezias Schwägerin) umständlich vom Tode Alexanders VI. Bericht gibt: «Erlauchte Herrin, unsere geliebteste Gemahlin. Damit Ew. Herrlichkeit gleich uns über den Hingang des Papstes unterrichtet sei, teilen wir Ihnen folgendes mit: Als er krank wurde, begann er in einer Weise zu reden, dass, wer seine Gedanken nicht verstand, glauben musste, er rede irre, obwohl er mit vollem Bewusstsein sprach; seine Worte waren: ‚Ich komme, es ist so richtig, warte nur noch ein weniges.' Diejenigen, welche sein Geheimnis verstanden, klärten es dahin auf, dass er im Konklave nach dem Tode von Innozenz mit dem Teufel einen Pakt gemacht, und von ihm das Papsttum mit seiner Seele erkauft hatte; unter andern Artikeln des Paktes lautete einer dahin, dass er auf dem heiligen Stuhl zwölf Jahre leben sollte, und das ist ihm auch gehalten worden mit einem Zuschuss von vier Tagen. Es gibt auch Menschen, welche versichern, dass sie im Augenblick, da er seinen Geist aufgab, sieben Teufel in seiner Kammer gesehen haben. Als er nun tot war, begann sein Körper in Gärung zu geraten und sein Mund zu schäumen wie ein Kessel über Feuer; und so dauerte das fort, so lange als er über der Erde war. Er wurde auch ungeheuerlich aufgetrieben, so dass er keine menschliche Gestalt mehr hatte, noch Breite und Länge des Körpers irgend unterscheidbar waren.» Und nun folgt noch eine Beschreibung der

[1] a. a. O. S. 262 f.

kläglichen Bestattung, die der tote Papst erhielt. Ein ekles Aas hätte man nicht brutaler verscharren können.

Dieser hier erzählten Teufelslegende lässt Meyer Bembo in seiner Unterredung mit Lucrezia Erwähnung tun. Nachdem der feine und kluge Verehrer die Herzogin dringend gewarnt, dem Hülfeverlangen ihres Bruders Cesare zu entsprechen, sagt er vorausahnend[1]: «Wehe Euch, Ihr werdet folgen, wenn Euch Don Cäsar ruft. Ihr werdet dem Teufel gehorchen, wie sie erzählen, dass Euer Vater auf dem Sterbebette sagte: ‚Du rufst, ich komme.'» Gewiss nimmt sich diese Anspielung, Lucrezia, der Tochter des verrufenen Papstes gegenüber und im Munde ihres Freundes, nicht gerade zartfühlend aus.

Doch nun zu den Gestalten unserer Novelle. Den Kern von Meyers Erzählung bildet jener schon zitierte Bericht von Gregorovius über die Blendung Giulios durch seinen Bruder und die daraus entspringende Verschwörung. Über die an diesen frevelhaften Vorgängen hauptsächlich Beteiligten: die unschuldig schuldige Angela, den eifersuchtstollen Brudermörder Ippolito, sein unglückliches Opfer Giulio und dessen mitverschworenen Bruder Ferrante, über alle diese Personen fand Meyer bei Gregorovius nur dürftige Auskunft, nämlich kurze Angaben über ihre äussern Erlebnisse ohne den Versuch, in ihre wilden und starken Seelen hineinzuleuchten. Dies gehörte ja auch gar nicht zu der Aufgabe, die sich Gregorovius gestellt. Er beschränkte sich darauf, seine Hauptgestalt, die rätselhafte Lucrezia, psychologisch zu zergliedern und dem Leser menschlich näher zu bringen. Einzig in der ausführlichen Zeichnung dieser Gestalt gab er dem nachfühlenden Er-

---

[1] Angela Borgia S. 29.

fassen des Dichters bestimmte Anhaltspunkte, und es ist daher durchaus nicht erstaunlich, wenn sich im einzelnen viele Übereinstimmungen finden. Dass Meyer seiner Quelle nicht überall und gerade in dem für Lucrezias innerstes Wesen Entscheidenden nicht gefolgt ist, wurde schon im ersten Kapitel dieser Arbeit auseinandergesetzt.

Man darf aber aus dem dort Vorgebrachten nicht schliessen, Gregorovius habe für das Spezifische einer Renaissanceseele keinen Blick gehabt, er habe nicht von Burckhardt gelernt, den Menschen dieser Zeit ihre eigene Psychologie zuzuerkennen. Man lese nur [1] die Partieen seines Werkes über die Entartung der Kirche, insbesondere über das Papsttum Alexanders VI., über die allgemeine Sinnlichkeit und Selbstsucht, über den grässlichen Verbrechersinn und den gewissenlosen Macchiavellismus, mit dem alles dies als gut und richtig verteidigt wurde. Aber gerade für Lucrezia will er diese allgemeinen Vorwürfe nur in beschränktem Masse gelten lassen. Nach seiner Auffassung war sie zwar von der sie ganz umgebenden Lasterhaftigkeit der Zeit nicht frei, aber sie liess sich nur von der herrschenden Strömung mitreissen und war keine bewusste und typische Vertreterin der Renaissancemoral. Er sieht in ihr eben nur ein leichtsinniges, liebenswürdiges, unglückliches Weib, aber keinen ausgesprochenen Charakter in gutem oder schlechtem Sinne, also keine bedeutende Persönlichkeit überhaupt. Ganz anders denkt unser Dichter von Lucrezia. Für ihn ist sie die Tochter Alexanders VI., des moralischen Ungeheuers auf dem Stuhle Petri, und die Schwester des noch schrecklicheren Cesare, darum fasst er sie als einen scharf ausgeprägten *weiblichen* Typus des Renaissancemenschen auf.

[1] a. a. O. S. 89 ff.

Wie weit Meyer an die abscheulichen Vorwürfe glaubt, welche die Tradition gegen Lucrezia erhebt, ist nicht genau zu bestimmen. Jedenfalls liess er sich nicht ganz von Gregorovius' wohlbegründeter Apologie überzeugen, sonst spräche er nicht von ihrer «entsetzlichen römischen Sünde», von «unerhörten Taten», von dem «Dämon ihres Hauses» und «der Verdammnis ihres Daseins». Dass sie unter der Gewissenslast dieser schuldvollen Vergangenheit nicht zusammenbricht, sondern leichten Sinnes darüber hinweg kommt und fast immer sorglos glücklich ist, das beschäftigt Meyer vor allem, und immer wieder gibt er neue Erklärungen für dieses unglaubliche Phänomen. Gleich im Anfang seiner Erzählung lässt er den ferraresischen Professor der Moral darüber nachdenken, ob die schuldbeladene, aber trotzdem lebensfrohe und liebreizende Lucrezia eine menschliche Möglichkeit oder nicht eher ein unbekannten Gesetzen gehorchendes dämonisches Zwitterding sei. Unsere Novelle beantwortet diese Frage folgendermassen:

Lucrezia ist nicht eine *absichtliche* Verbrecherin, die mit dem triumphierenden Bewusstsein ihrer Verworfenheit jedes Sittengesetz zertritt. All ihr sündhaftes Tun erklärt sich daraus, dass sie absolut keinen moralischen Sinn besitzt. Die einfachsten sittlichen Begriffe sind ihrer Seele ursprünglich fremd, sagt einmal der Dichter selber. Daher vernimmt sie weder *vor* ihren unseligen Taten einen Warnungsruf des Gewissens, noch *nachher* einen peinigenden Vorwurf der Reue. So wie sie sich die Untaten der antiken Tullia erklärt[1], so sündigt auch sie, ohne Bewusstsein von den Verbrechen, die sie begeht, instinktiv, ein willenloses Werkzeug in der Hand ihres Bruders.

[1] Angela Borgia S. 142.

Ruhig schläft sie nach einem blutigen Morde, an dem sie mitschuldig ist, ein, und wie nach einem Bade völligen Vergessens erhebt sie sich am nächsten Morgen verjüngt und als eine Neue von ihrem Lager. Dieses geheimnisvolle Wesen, den wunderbaren Leichtsinn und die ewig heitere Anmut, hat sie von ihrem Vater, dem Papst, geerbt. Wie *er* behandelt sie die Frage der Rechtfertigung und Verantwortung ihrer Sünden mit einer ungeheuerlichen Naivetät, und ihr *Verstand*, der ihr doch schliesslich zuweilen eine grosse Angst um ihr Seelenheil eingeben muss, weiss diese auch immer sogleich wieder mit schlangenklugen Trostgründen zu beschwichtigen.

Und welchen Abscheu auch der Ruf ihrer Sünden erregt, ihre bezaubernde Gegenwart löscht alles aus und gewinnt ihr jedes Herz im Fluge. Der feine Bembo und der feurige Strozzi glühen beide in der heftigsten Leidenschaft zu ihr, der erste seine starke Neigung bekämpfend und jeder Hoffnung entsagend, der andere ganz seiner Liebesraserei sich hingebend und für sie sterbend. Der geniale Ariost und sein Freund Ben Emin bringen ihr höchst überschwängliche, aber nicht leer erscheinende Huldigungen dar. Auch die feindlichen Brüder Ippolito und Giulio sind ganz von der anmutübergossenen Frau eingenommen, der letztere vielleicht am meisten deshalb, weil er in ihr etwas mit sich selber Wesensverwandtes erkennt. Der strenge Alfonso, der sich mit Widerwillen und nur aus Staatsgründen mit ihr verbunden hatte, wird aus einem kalten Bräutigam ein immer feuriger liebender Ehemann, und weil er die Bande ihres Blutes, die unlösbare Abhängigkeit von Vater und Bruder kennt, so verzeiht er ihr als selbstverständlich die mit dem Tode bedrohte Missachtung seines Verbotes. Wenn sie in diesem Momente der

Aussprache mit ihrem Gatten ein einziges Mal in Reue — und wohl noch mehr im Schmerz um den toten Bruder — zusammenbricht und den Bussgürtel zu tragen verlangt, so bleibt sie doch die Gewissenlose, nur nach Macht und Glanz Strebende, die sie immer war. Am gleichen Tage noch überlässt sie den von ihr verführten Strozzi nach einem vergeblichen Rettungsversuche gleichgültig dem Schwerte des Mörders. Und als sie viele Jahre später von Angelas demütiger Liebe und ihrer Ehe mit dem ganz vom Glück verstossenen, elenden und gebrochenen Don Giulio hört, sagt sie zu ihr die vorwurfsvollen Worte[1]: «So konntest Du Dich gegen mich und den Herzog vergehen, Du Arge! Du stürzest Dich in die Schmach und das Dunkel, statt wie es jedem edlen Weibe geziemt und angeboren ist, hoch und höher zu streben und durch verborgene Klugheit das Leben zu beherrschen! Du aber, Niedrige, suchst den Kerker eines Blinden und Verurteilten.»

Ja, hoch und höher zu streben, das Leben zu beherrschen und auszukosten in jedem begehrten Sinne und mit allen Mitteln verborgener Klugheit, dieses Prinzip vertritt Lucrezia nicht allein in unserer Novelle. Ganz ins Politische gewendet ist dieser Machttrieb bei Herzog Alfonso. Er ist stets nur der klug berechnende Staatsmann, dessen Hauptinteresse neben den diplomatischen Geschäften seinen Kanonen, der Militärmacht seines Landes gilt. Leidenschaften beirren ihn nicht; sein Handeln richtet sich immer nur nach dem praktischen Grundsatz des grösseren Vorteils. Mit seinem Staate hat er die besten Absichten, aber er scheut sich nicht, diese auch mit schlechten Mitteln zu verfolgen und seine Pläne in herzloser

[1] Angela Borgia S. 233.

Konsequenz durchzuführen. Er heiratet Lucrezia, die Tochter Alexanders VI. nur, um sich seinen Lehensherrn, den Papst, geneigt zu machen, und weil er zugleich eine kolossale Mitgift erhandeln kann. Im Prozess um die flavianischen Güter spottet er über die «sogenannte grosse Gesinnung» derer, die, statt ihren Vorteil zu verfolgen, ihrem inneren Rechtsgefühl gehorchen, und erklärt sich entschlossen, jedes rechtlich zulässige Mittel anzuwenden, um den Staatsschatz zu füllen.

Trotzdem er selber leidenschaftslos kühl ist, hat er bis zu einem gewissen Grade Verständnis für die wilde Leidenschaftlichkeit seiner Zeit. Er macht seinem Bruder Ippolito keine Vorwürfe über dessen Liebesraserei für Angela, sondern findet sie begreiflich und entschuldbar, solange der Kardinal sich dadurch nicht schadet. Aber wenn dieser seiner Liebe nachgeben und ihr sein Priesterkleid opfern wollte, dann wäre dies in den Augen des Herzogs ein Spott, ein dummer Streich, den er nicht verzeihen würde.

Durch Strozzi pflegt Alfonso in seinem Lande eine gute Rechtsprechung, denn er erkennt in der Gerechtigkeit einen staaterhaltenden Faktor von höchster Bedeutung. Aber dies hindert ihn nicht, aus Opportunitätsgründen gelegentlich schreiende Ausnahmen zu machen, Giulios Blendung ungestraft zu lassen und für Strozzi einen Meuchelmörder zu dingen, statt ihn vor ein Gericht zu stellen und durch dieses dem Henker übergeben zu lassen. Das letztere will er nicht, «denn es ist eine Familiensache und eine Staatssache, die beide das Geheimnis fordern».

Das Motiv, das in unserer Novelle zur Ermordung Strozzis führt — das Eintreten des in Lucrezia verliebten Grossrichters für ihren befreiten Bruder Cesare — ist nicht historisch. Gregorovius bezweifelt über-

haupt, dass Strozzi je zu Lucrezia eine wahre und tiefe Neigung empfunden; er sieht in den vielen pompösen lateinischen Gedichten, die der berühmte Humanist huldigend an Lucrezia richtete, nur den gewohnten, schuldigen Tribut des Hofpoeten an seine schöne Fürstin. Auch weiss Gregorovius nichts davon, dass Strozzi direkte Beziehungen zu Cesare Borgia gehabt hätte. Hingegen verfasste er nach dem Untergange des Abenteurers eine grosse lateinische Totenklage, die er Lucrezia widmete[1]. Aus den grossen Worten, die er darin von seinem Helden macht, braucht man nicht zu schliessen, dass er wirklich für ihn begeistert gewesen wäre, denn ein Humanist hatte ja nach Bedarf auch für den gleichgültigsten Gegenstand das überschwänglichste Lob bereit. Letzten Endes galt das Gedicht auch gar nicht dem toten Cesare, denn es läuft schliesslich in eine grosse Verherrlichung Lucrezias und der von ihr erwarteten Nachkommenschaft aus. Bald darauf kam wirklich der ferraresische Thronerbe zur Welt, und Strozzi griff sogleich wieder zur Feder, um ihn in einem Genethliakon zu feiern. Wenige Wochen später wurde der bewunderte Dichter das Opfer eines nie aufgeklärten Meuchelmordes. Gregorovius erwähnt verschiedene Mutmassungen, die dieses Verbrechen zu erklären suchten[2]. Da die Gerichte dasselbe nicht verfolgten, so schrieb man die Tat dem Herzog Alfonso zu, aber man leitete sie aus andern Motiven ab, als Meyer in seiner Novelle. Strozzi hatte sich nur dreizehn Tage vor seiner Ermordung verheiratet; man glaubte, seine junge Frau Barbara Torelli habe die Leidenschaft Alfonsos erregt und sah darum in dem Mord einen Ausfluss der

---

[1] Ihr Inhalt ist von Gregorovius S. 295 f. summarisch wiedergegeben.
[2] a. a. O. S. 297 f.

Eifersucht des Herzogs. Andere suchten den Grund der Bluttat in der Gunst, welche Lucrezia dem huldigenden Strozzi geschenkt. Noch andere beschuldigten die Herzogin selber der Urheberschaft und wussten auch diese Vermutung mit verschiedenen Anhaltspunkten zu stützen.

Meyer hat sich in einem früheren Entwurfe, wie Frey[1] berichtet, an die erste Angabe gehalten und den Herzog zum Liebhaber der Barbara Torelli gemacht. In der jetzigen Gestalt der Novelle ist dieses Motiv getilgt, und Strozzi fällt nicht mehr der Eifersucht, sondern dem Strafgericht Alfonsos zum Opfer. Natürlich ist diese Veränderung nicht zufällig, sondern aus Meyers künstlerischen Absichten hervorgegangen. Durch Strozzis Leidenschaft zu seiner Fürstin, die dieser mehrmals offen bekennt und begründet, will der Dichter neue Aufschlüsse geben über das unergründliche, zugleich Liebe und Grauen erregende Wesen Lucrezias. Nicht dass Strozzi kein individuelles Leben hätte! Er ist eine plastische und lebenerfüllte Gestalt wie alle andern Personen der Novelle. Aber er ist doch eigentlich nur dazu da, um an Lucrezia zugrunde zu gehen und uns so die Rätselhafte in neuen Beleuchtungen und Haltungen zu zeigen. Er ist ein geborener Jurist und verbindet gründlichste Gelehrsamkeit mit einem unbestechlich strengen, richterlichen Gewissen. In der Gerechtigkeit, die auf jede Missetat die sühnende Strafe folgen lässt, erblickt er das oberste Weltprinzip. Aber dieses sieht er nun von Lucrezia durchbrochen, da sie ohne äussere oder innere Sühne über das Grässlichste hinwegkommt, und indem der Liebreiz der schönen Frau seine *Sinne* gefangen nimmt, verwirrt ihre unbegreifliche Straf-

---

[1] a. a. O. S. 336.

losigkeit auch seinen *Verstand* und macht ihn irre in seiner Weltanschauung. Dadurch erst verliert er den Kurs, und einmal so weit, gibt er sich keine Mühe mehr, ihn wieder zu finden, sondern überlässt sich völlig dem Strudel seiner Leidenschaft, die ihn unfehlbar verschlingen muss. Wo fände er jetzt auch noch Halt und Richtung? Lucrezia, der schöne Frevel, hat ja das Recht gemordet und die Begriffe Gut und Böse aufgehoben. Darum weiss er von nichts anderem mehr als von seiner Liebe und gibt jeden Widerstand gegen diese Naturgewalt als nutzlos auf. «Liebe lässt ihr Ziel nicht! Nimmermehr! Nimmerdar! Morde mich, Lucrezia! Hier!» sagt er zur Herzogin und zeigt dabei auf sein Herz, das von der Übermacht seines Gefühls unaufhaltsam der Selbstvernichtung entgegengetrieben wird.

Mit gleich verzehrendem Feuer sehen wir die Liebesleidenschaft auch noch in einem anderen Manne wüten, in Kardinal Ippolito. Trotzdem er über Strozzi spottet, dass er in Rausch und Taumel sich in das sichere Verderben stürze, wie eine Mücke ins Kerzenlicht, geht er schliesslich selber auch an seiner Leidenschaft zugrunde.

Durch den schändlichen Frevel an seinem Bruder erweckt Ippolito natürlich im Leser den grössten und berechtigtesten Abscheu. Der Frevel ist, wie wir gesehen haben, ein historisches Faktum, und was die Geschichte sonst noch von dem Treiben dieses unheimlichen Kirchenfürsten meldet[1], ist kaum geeignet, den schlimmen Eindruck der brudermörderischen Tat zu verwischen. Unser Dichter aber hat auch diese Gestalt seelisch vertieft und aus dem historischen Scheusal einen begreiflichen und nicht durchaus unsympa-

---

[1] z. B. auch die Behandlung des ihm dienenden Lodovico Ariosto.

thischen Charakter gemacht. Sein Ippolito ist ein ehrgeiziger, verstandesscharfer Kopf, der den Dingen auf den Grund schaut und sie mit ihrem wahren Namen nennt. Auch von seinen eigenen Sünden spricht der Objektive mit kühner Offenheit. Als Staatsmann im Dienste seines Bruders, des regierenden Herzogs, ist er ein Diplomat ganz im Sinne seiner Zeit, vor nichts zurückschreckend, das Vorteil und Erfolg verspricht. Unwillkürlich muss man wiederum an Macchiavelli, den Begründer dieser Staatslehre, denken, wenn Giulio dem Kardinal vorwirft, dass er das Böse berechne und wissenschaftlich zu seinen Zwecken brauche und verwende.

Ippolito ist aber nicht nur Staatsmann wie Alfonso, sondern ein vollblütiger, sinnlich leidenschaftlicher Mensch trotz seines Priesterkleides. Ja, dieses hindert ihn nicht, Christus und seine Lehre zu leugnen[1]: « Was weiss man von dem Nazarener? Was man von seinen Reden und Taten erzählt, ist unglaublich und unwichtig. Ich kenne ihn nicht. Wird ein Gott gekreuzigt? . . . Ich weiss nur von dem durch die Kirche in den Himmel erhöhten König, von dem durch die Theologie geschaffenen zweiten Gotte der Dreifaltigkeit. *Sein der Himmel! Unser die Erde!* Unser ist hier die Gewalt und das Reich!» Aus diesen Worten spricht deutlich genug dieses verweltlichten Priesters starker Wille zum Leben und zur Macht.

Er liebt Angela nicht nur äusserlich und sinnlich, wie Strozzi die Herzogin, er bewundert ihr ganzes wahres und hochherziges Wesen und ahnt darin jene höchste Kraft der Liebe, die sich später an dem unglücklichen Don Giulio bewährt, und die mit Grösse und Ver-

---

[1] Angela Borgia S. 149.

schwendung wiedergeliebt sein will. Dieser starken Liebe hält er seinen oberflächlichen, in niedrigsten Genüssen schwelgenden Bruder nicht wert, und die Qual, sich einem Unwürdigen vorgezogen zu sehen, treibt ihn zu seiner unseligen Tat.

Soweit ist er ganz Macchiavellist; aber nachdem der unerhörte Frevel geschehen, fehlt dem Sünder die kalte Gewissenlosigkeit Lucrezias. Alle Anstrengungen, die gewohnte Arbeit der Staatsgeschäfte weiterzuführen und jede Regung der Reue wegzuphilosophieren, sind vergeblich. Die anklagende Stimme des Gewissens lässt sich nicht ersticken, sondern redet immer lauter und treibt Ippolito in ein schweres Fieber, das seine Seele mit den furchtbarsten Visionen bitterster Reue erfüllt. Zwar übersteht er die Krankheit, aber seine Kraft ist für immer gebrochen, und nach wenigen Jahren stirbt er dahin. Noch in der Todesstunde quält ihn der Gedanke an seinen Frevel, so dass er endlich gut zu machen sucht, was noch gut zu machen ist. — Ippolito ist nun einmal eine Renaissancegestalt, die das Prinzip des «Nichts bereuen!» nicht aufrecht erhalten kann. Den Schuldigen richtet seine Tat zugrunde, nicht von aussen, sondern von innen; er erliegt seinem Gewissen.

Wie Ippolito und die meisten Charaktere unserer Novelle, so ist auch des Kardinals Höfling, Lodovico Ariosto, von Meyer mit helleren Farben geschildert worden, als er nach der geschichtlichen Wahrheit verdient hätte. Meyer macht den berühmten Dichter zum Freund und Tröster des unglücklichen Giulio, ohne ihn aber deswegen von seinem Beschützer, dem Kardinal, abfallen zu lassen. «Er hielt sich», sagt er von Meister Ludwig[1], «ohne Falsch in der Schwebe

---

[1] Angela Borgia S. 99.

zwischen Schlächter und Opfer; er bedauerte seinen Freund, ohne seinen Gönner zu verabscheuen.» Zweifelnd fragt sich der Leser, ob so etwas überhaupt möglich sei. Ganz anders und geradezu schmählich verhielt sich der historische Ariost Giulio gegenüber. Gregorovius berichtet[1] von ihm: «Die Schmeichelei verführte ihn, eine Ekloge zu dichten, in welcher er die Motive des Attentats verschleierte und den Mörder zu reinigen suchte, indem er den Charakter Giulios mit schwarzen Farben malte.» Ein solche Untat in Schutz zu nehmen, bedeutet sicherlich ein Meisterstück von Gesinnungslosigkeit, und es ist nicht recht klar, warum Meyer die Tatsachen auf den Kopf stellte. Er wollte wohl den berühmten Verfasser des Orlando furioso, dessen glücklich geniale Natur er so trefflich zu schildern weiss, in seiner Novelle auftreten lassen, und dass er ihm darin eine unsympathische Rolle zuteilte, daran hinderte ihn dann der berühmte Name.

Eine genusssüchtige Renaissanceseele, die in ihrem tiefsten Wesen noch völliger verwandelt wird, als der Kardinal, ist sein Opfer Don Giulio. Erst findet der Dichter nicht Worte genug, um uns die skrupellose, unersättliche Genusssucht dieses Sprösslings der Este zu schildern. Ein Jüngling mit den reichsten Anlagen und von herrlichster Erscheinung, ein König des Lebens, weiss er mit seiner jungen Kraft nichts besseres zu beginnen, als den Lüsten seiner Sinne zu fröhnen und von Orgie zu Orgie zu taumeln. Ferrante nennt ihn einen ungezogenen Knaben, der in seinem Ungestüm, jede Sinnenlust der Erde auszukosten, in den Weingarten des Lebens einbricht, mit beiden Händen immerfort Trauben vom Geländer reisst, in seiner Gier die süssen Beeren zerquetscht und sich

---

[1] a. a. O. S. 282.

mit ihrem roten Safte besudelt. Er lebt in dem festen, naiven Glauben, zu diesem lasterhaften Treiben vollauf berechtigt zu sein, auch wenn es dabei bisweilen zu Mord und Todschlag kommt. Mit ruhigem Gewissen erklärt er, er liebe Blutvergiessen nicht und morde nur, wenn ein Lästiger seine Vergnügungen störe. Da er dieses äusserste Böse nicht mit Absicht tut, ist er sich keiner Schuld bewusst und nennt sich daher nur einen harmlosen Geniessenden, während er seine Brüder Raubtiere schilt. Es ist aber wirklich etwas an ihm, das ihn besser erscheinen lässt als diese Brüder, und Ippolito ist trotz seines tötlichen Hasses objektiv genug, dies zu erkennen. Ungeachtet seiner vielen Sünden ist er eine innerlich unverfälschte und wahrhaftige Natur geblieben. Durch die äussere Schönheit seiner Augen allein konnte er diesen starken Eindruck auf Angela nicht machen, sondern es ist der wahre und gute Kern seines Wesens, der die Wahrheitverlangende so mächtig anzieht.

Aber den edlen Kern aus seiner rauhen Hülle herauszuschälen, aus dem leichtsinnigen Genussmenschen einen sittlich strengen Charakter zu machen, dazu braucht es die läuternde Kraft eines grossen Unglücks. Dieses trifft ihn zuerst im Verlust seiner Augen. Nach seiner grausamen Blendung wendet sich sein Geist von allen Genüssen des Lebens ab, und sein Interesse neigt sich immer mehr den Armen und Elenden zu. Sein genussfreudiger Stolz wird zur ergeben leidenden Demut. Auch sucht er den Grund seines Unglücks nicht immer nur im Hasse seines Bruders, sondern zu Zeiten auch in eigener Verschuldung. Langsam erwacht sein Gewissen und redet immer deutlicher von Schuld und sühnender Strafe. Aber das Gefühl aufrichtiger Reue, das in ihm auf-

quillt, wird erstickt durch die Hassgedanken und Rachepläne, die sein Bruder Ferrante ihm immer wieder ins Ohr flüstert. Lange weigert er sich standhaft, der geplanten Verschwörung beizutreten und neues Blutvergiessen herbeizuführen. Aber nun vernimmt er, dass der Kardinal in teuflischer Bosheit nicht nur seine Augen vernichtet, sondern auch die von ihm unbewusst geliebte Angela im Innersten getroffen. Jetzt kann Don Giulio nicht mehr an sich halten; nach Vergeltung dürstend tritt er der Verschwörung bei. Am nächsten Morgen aber ist bereits alles verraten, und Giulio wird verhaftet.

Im Gefängnis wird er ein völlig anderer. Offen bekennt er vor Gericht seine Schuld und ruhig geht er dem verdienten Tode entgegen. Dankbar nimmt er die Begnadigung des Herzogs an, denn er will redlich weiter dulden und leiden für die Sündhaftigkeit seines früheren Wandels. In langen, geduldigen Kerkerjahren erkennt er, dass die Blendung und sein ganzes Unglück ihm zum Heil gewesen, und nachdem er seine Verirrungen schwer gesühnt, erblüht ihm durch Angelas Liebe ein neues Glück, schöner und reicher, als er es früher zu geniessen fähig gewesen wäre.

Das Gewissen also, das in Ippolito und Giulio erwacht und immer dringender und deutlicher redet, hat ihre Kraftnaturen schliesslich in schroffen Gegensatz getrieben zur Moral der Renaissance, die sie zuerst so gänzlich in sich aufgenommen hatten. Während aber diese Beiden nur langsam und widerstrebend sich einer neuen Lebensauffassung nähern, sehen wir in Angela, der Hauptgestalt unserer Dichtung, einen Charakter, der von vornherein diesen neuen Standpunkt einnimmt und ihn nicht erst mühsam zu erobern braucht. Ihr wahres, offenes, nach Gerechtig-

keit dürstendes, das Böse verabscheuendes Wesen ist ihr angeboren und bäumt sich von Jugend an mit aller Kraft gegen die herrschende Nichtswürdigkeit auf. Ihre Seele ist ganz Gewissen, Mitleid und Frömmigkeit, und darum passt sie schlecht in eine Zeit, die von allem das Gegenteil übt: Frevelsinn, vollendeten Egoismus und Unglauben. Als eine ehrliche, im schönsten Sinne einfache Natur kommt sie über diesen Widerspruch zwischen ihrem sittlichen Ideale und den Greueln der Gegenwart nicht hinweg und kann sich nicht in die Welt finden.

Die Menschen ohne Gewissen, die sie unter ihren Verwandten und in ihrer Umgebung sieht, kann sie nicht verstehen und wird von ihnen nicht verstanden. Es bleibt ihr nichts anderes übrig, als ihr Inneres streng vor ihnen zu verschliessen und tapfer ihre eigenen Wege zu wandeln. So wird aus ihr das edle, hochherzige, mutige Mädchen, das selbstbewusst und entschlossen an ihrer Zeit vorübergeht und, Macht und Genuss verschmähend, nur ein Ziel kennt: ihr Gewissen rein zu bewahren und ihrem liebestarken Herzen den Frieden zu erkämpfen. Sobald ihr unbedachtes Wort Don Giulio ins Verderben gestürzt hat, geht sie ganz auf in Reue und Erbarmen und in alles hingebender Liebe, und ihr Leben hat nur noch den einen Zweck, das Geschehene wieder gut zu machen.

Welch gewaltiger Kontrast zwischen dieser leidvollen, sich selbst anklagenden Büsserin und ihrer Base Lucrezia, der leichsinnigen, frohgemuten Sünderin, zwischen Angelas selbstvergessender Liebe und dem kalt egoistischen Herzen der Herzogin! Ungemein wirksam weiss Meyer die schreiende Gegensätzlichkeit dieser beiden Frauenseelen vorzuführen. Angela, die sich in Gewissensbissen um ihren geblendeten Giulio abquält, möchte ihr Herz ausschütten und sich Trost

suchen bei der unendlich schuldbeladeneren Lucrezia. Eben ist deren Opfer, der verführte Strozzi, seinem Mörder erlegen, und schon findet Angela die Verführerin ruhig schlummernd und im Traume lächelnd auf ihrem Lager, ein Bild der Unschuld und des Friedens. «Wie bin ich eine andere», sagt bei diesem Anblick Angela seufzend zu sich selber.

Noch eindringlicher als aus den verdammenden Worten Pescaras[1] vernehmen wir aus dieser Gegenüberstellung der beiden Frauen Meyers Verurteilung jener extremsten Konsequenzen des Renaissancegeistes, der sittlichen Indifferenz und des Macchiavellismus. So ersteht in dieser letzten Novelle noch einmal eine grosse Abrechnung des Dichters mit der Renaissance, diesmal nicht philosophisch formuliert wie in der «Versuchung des Pescara», sondern in plastische Form gekleidet. Dem gewissenlosen, materialistischen Individualismus einer Lucrezia, eines Ippolito und Giulio tritt in Angela eine idealistische, mit dem subtilsten Gewissen begabte Individualität entgegen, und während sich diese ihren Frieden und ihr Glück erkämpft, geht Ippolito an seinen Maximen zugrunde, und Giulio muss sich durch das schmerzlichste Unglück zu der höheren Lebensauffassung Angelas hinaufläutern lassen.

Aber in diesem Schicksal Ippolitos und Giulios und Strozzis dürfen wir keine unbedingte Verurteilung der Leidenschaftlichkeit sehen. Wie sehr dem Dichter trotz allem das Grosszügige, Kraftvolle dieser Menschen am Herzen lag, erkennen wir schon an der Sorgfalt, mit der er sie schildert und ihr Innerstes darlegt. Leidenschaftliches Empfinden, Schwung der Seele verleiht der Dichter jeder Gestalt, die ihm sym-

[1] Vergl. IV. Kap. S. 110.

pathisch ist. Auch Angela macht er darum nicht zu einer resignierenden Heiligen, sondern schildert sie als ein leidenschaftliches, vollblütiges Weib, das seine Abstammung aus dem wilden Blute der Borgia nicht verleugnen kann und es auch nicht will. Was ein Mensch ohne diese Stärke der Empfindung, ohne diesen Schwung der Seele ist, zeigt Meyer an dem ehrenwerten, tugendhaften Grafen Contrario, dem Urbild einer philiströsen Krämerseele, über den sich darum auch der Reihe nach Ippolito, Giulio und Strozzi und schliesslich auch Angela lustig machen.

Was Meyer zu Frey über seinen «Pescara» geäussert, dass er in ihm die ungeheure Macht des Ethischen mit Posaunen- und Tubenstössen verkünden wolle, trifft, wie gezeigt wurde, in noch verstärktem Grade für seine letzte Schöpfung zu, in der soviel von anklagendem Gewissen und läuternder Reue die Rede ist. Aber daneben welche Fülle der Leidenschaft, welcher lebenskräftige, lebensfreudige Geist der Renaissance auch hier! Es ist, als ob der Dichter vor dem Einnachten seines Lebens noch einmal in vollsten Tönen einen Hymnus auf alles irdisch Gute dieser Welt, auf Schönheit, Kraft und Jugend habe dichten wollen. «Könige des Lebens» heissen Giulio und Strozzi, weil sie all dies in reichstem Masse besitzen, und Feuerseelen wohnen in ihren blühenden Kraftgestalten. Übermächtige Leidenschaften verzehren diese Vollmenschen und schaffen sich Luft in kühnen Worten und wilden Taten. Mit welch überzeugender Kraft geben Ippolito und Strozzi ihrer Liebesraserei Ausdruck, über der sie ihre ganze Existenz vergessen!

Und wie die Seelen, so ist auch das äussere Leben dieser Menschen kraftvoll bewegt und glänzend. Auch in dieser Novelle versäumt Meyer nicht, auf die bunte Schönheit der Zeit aufmerksam zu

machen, und gleich im ersten Kapitel schildert er in packenden Worten das Festgewand der Weltenbühne, auf der seine Erzählung sich abspielt[1]: «Strahlender Himmel, glänzende Trachten, öffentlicher Jubel, der festliche Verkehr der Begünstigten und Glücklichen dieser Erde, berauschende Musik, stolzierende Rosse, reizende Frauen, verliebte Jünglinge, schmeichelnde Huldigungen, klopfende Pulse ...»

Gedrängt und plastisch schön wie hier ist die Sprache der ganzen Dichtung. Eine Fülle wirkungsvollster Bilder zieht ununterbrochen an unserem staunenden Auge vorüber. Von höchster poetischer Kraft sind darunter der ahnende Traum Giulios und die Fiebervisionen des reuegequälten Ippolito. In dem gewaltigen Reichtum poetischer Gedanken und Vorstellungen sieht aber der aufmerksame Leser auch einige alte Bilder wieder auftauchen, hört er Motive aus früheren Dichtungen noch einmal anklingen. Am deutlichsten ist dies in folgendem Falle: In dem Gedicht «Die gezeichnete Stirne», von dem im Anfang des dritten Kapitels gesprochen wurde, hatte Meyer erzählt, wie ein Mädchen, um den gefangenen Geliebten zu belauschen, ihr Gesicht gegen das Gitter seines Kerkers presst und so ihrer Stirne ein flammendes Mal aufdrückt, das dann ihre Liebe verrät. Das Gleiche widerfährt am Schlusse unserer Novelle auch Angela, und schon vorher bedient sich der Dichter einmal dieses Bildes, um ihre Gewissensqualen zu schildern[2]: «Sie drückte, bildlich gesprochen, ihre Stirn und deren Gedanken ohne Unterlass und bis zum Schmerze an die Eisenstäbe seines Kerkerfensters.» Andere Anklänge sind leiser, zeigen aber

---

[1] S. 8 f.
[2] S. 183.

doch, dass in der Phantasie des alternden Dichters Lieblingsvorstellungen wiederkehren, die sie früher beschäftigten. Wenn z. B. Meyer schildert, wie Lucrezia plötzlich zusammenbricht[1], «nicht anders als ein geraubtes Weib, welches ihr von einem Pfeile durchbohrter Entführer plötzlich fallen lässt», so wird jeder Kenner der Meyerschen Dichtungen unwillkürlich an die Entführung Graces im Heiligen erinnert, trotzdem die Situation dort nicht die gleiche ist. Ippolitos Fiebertraum ferner ist eine erweiterte Ausführung des Motivs, mit welchem das Gedicht «Cäsar Borjas Ohnmacht» schliesst: die grässlich entstellten Opfer drängen sich vor die Seele ihres Mörders und jagen ihm Höllenangst ein. Auch eine Reminiszenz an «Plautus im Nonnenkloster» findet sich in «Angela Borgia». Poggio kommt dort im Laufe seiner Erzählung auf die wechselnden Formen zu sprechen, in denen das Gewissen bei Menschen, die überhaupt eines haben, sich äussert[2]: «In meiner Wenigkeit wird es wach jedesmal, wo es sich in ein Bild oder in einen Ton verkörpern kann. Als ich neulich bei einem jener kleinen Tyrannen, von welchen unser glückliches Italien wimmelt, zu Besuche war und in dieser angenehmen Abendstunde mit schönen Weibern bei Chier und Lautenklang zusammensass auf einer luftigen Zinne, welche, aus dem Schlossturm vorspringend, über dem Abgrund eines kühlen Gewässers schwebte, vernahm ich unter mir einen Seufzer. Es war ein Eingekerkerter. Weg war die Lust und meines Bleibens dort nicht länger. Mein Gewissen war beschwert, das Leben zu geniessen, küssend, trinkend, lachend neben dem Elende.» Ähnlich wie bei

---

[1] S. 179.
[2] Novellen I S. 255 f.

Poggio regt sich das Gewissen auch bei dem sonst gewissenlosen Alfonso, da er für seinen blinden Bruder ein neues Gefängnis sucht[1]: «Ihn in den Kerkern seiner Stadtburg, gleichsam unter seinen Füssen, zu verwahren, und über dem Haupte des Geblendeten ein heiteres Dasein zu führen, das brachte er doch nicht über sich[2].»

Vielleicht möchte man schon aus dieser Wiederkehr alter Motive auf eine beginnende Abnahme der Dichterkraft Meyers schliessen. Sicherlich zeigt sich in «Angela Borgia» eine gewisse Ermattung in anderer Weise. Die Komposition weist, verglichen mit Meyers früheren Dichtungen, verschiedene Mängel auf. Schon Hans Trog[3] hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Novelle Irrtümer und Verstösse gegen Tatsachen der Weltgeschichte enthalte, wie sie sonst in keiner Dichtung Meyers vorkommen. Während z. B. Lucrezia als Braut in Ferrara einzieht (1502) und ihr Vater in Rom auf dem heiligen Stuhle sitzt, soll Cesare bereits in einem spanischen Kerker schmachten; und nach Ippolitos Attentat auf Giulio (1506) lässt Meyer über Mailand noch immer Lodovico Moro regieren, der doch damals schon sechs Jahre in französischer Haft sass. Es wäre zwar falsch, zu verlangen, dass ein Dichter sich genau an die Chronologie der Geschichte binde, tatsächlich hat dies aber Meyer fast immer getan, und es ist nicht recht einzusehen, weshalb er hier ohne Not von seinem

---

[1] Angela Borgia S. 205.

[2] Wie sehr Meyer auch die Gestalt des Herzogs idealisiert hat, ist daraus zu ersehen, dass Gregorovius S. 287 von dem historischen Alfonso das genaue Gegenteil berichtet: «Nichts erweichte das Herz dieses grausamen Mannes; er ertrug es alle Zeit geduldig, seine elenden Brüder in dem Turm desselben Schlosses zu wissen, wo er aus- und einging, wo er wohnte und oft genug in Freuden lebte.»

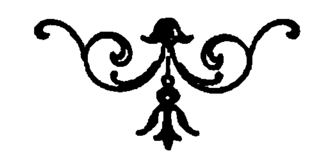
[3] a. a. O. S. 124 f.

Prinzip abwich. Die erwähnten kleinen Verstösse wird übrigens ein nicht gerade sehr gründlicher Geschichtskenner leicht übersehen. Eher hingegen könnte es einem aufmerksamen Leser auffallen, dass auch der chronologische Zusammenhang der Novelle selber nicht immer ganz klar ist. Sehr schnell produzierenden Dichtern kann ja derartiges leicht unterlaufen, für Meyer aber, der sonst seine Stoffe so oft und bis ins Einzelnste so genau und scharf durchdachte, bleibt dies befremdlich.

Was schliesslich den Aufbau und die Motivierung der Handlung betrifft, so sehen wir in «Angela Borgia» ein Prinzip ins Extrem getrieben, dem Meyer immer huldigte, weil es seiner künstlerischen Persönlichkeit durchaus entsprach. Straffe Führung der Handlung, die sich, ohne episodenhafte Abschweifungen, wie in einem gut gebauten Drama, stetig der Katastrophe zubewegt, hatte unser Dichter immer geliebt und angestrebt. Darum machen alle seine Geschichten den Eindruck eines unabänderlichen, unentrinnbaren Geschehens und erzeugen in uns, die wir den Ausgang vorausahnen, eine tragisch-fatalistische Grundstimmung. In «Angela Borgia» scheint mir dieser fatalistische Zug zu stark betont. Was kommen wird und kommen muss, wird nicht nur leise angedeutet, sondern mehrmals mit voller Gewissheit lange vorausgesagt. Durch ihre durchdringende Kenntnis der Verhältnisse und Charaktere werden fast alle Personen der Novelle zu Propheten. So weissagt Bembo der Herzogin, dass eine Schicksalsstunde an sie herantreten wird, in der sie dem Dämonenruf ihres Bruders nicht wird widerstehen können, und er rät ihr bereits zu tun, was sie später ausführt. So sieht auch Alfonso die Verschuldung Strozzis klar ein ganzes Jahr voraus und verurteilt ihn in dieser Ge-

wissheit auch schon so lange zum voraus zum Tode. Der Herzog weiss auch, gleich Bembo, genau, wie sich Cesare nach seiner Befreiung verhalten und was er unternehmen wird. So wird ferner mehrmals die Möglichkeit einer Verschwörung Ferrantes besprochen. Schliesslich kündet sich auch das Hauptereignis der Novelle, Giulios Blendung, diesem in einem Traume einige Stunden zuvor deutlich an. Sicherlich ist hier Meyer mit dem fortwährenden Andeuten und Vorausnehmen zu weit gegangen und hat dadurch einigen Stellen den Eindruck des Künstlichen und Unwahren verliehen.

In allen diesen kleinen Mängeln sehe ich Vorboten jener Erschöpfung, die bald nach dem Abschluss der «Angela» unsern Dichter ergriff und seinem Schaffen leider für immer ein Ziel setzte. Aber die vorgebrachten Ausstellungen sind viel zu geringfügig, als dass sie der grossen Wirkung des Ganzen Eintrag tun könnten. Nach ihrem Gesamtwerte betrachtet, ist «Angela Borgia» doch Meyers bedeutendste Renaissancenovelle. In ihr hat er am eindrücklichsten die beiden Hauptfaktoren nebeneinander gestellt, aus denen das höchste Menschlich-Gute und Poetisch-Schöne zugleich fliesst: Überschäumende Lebenskraft und ein strenges Gewissen.



Schlusswort.

C. F. Meyers ganzes poetisches Schaffen liegt — «Engelberg» und die nicht sehr zahlreichen lyrischen Gedichte ausgenommen — auf dem Gebiete der historischen Erzählung. Er hat für diese Dichtungsgattung eine strengere, höhere Kunstform gefunden und sie durch seine Schöpfungen, unter denen die betrachteten Renaissancenovellen zu den reifsten und bedeutendsten gehören, unschätzbar bereichert.

Die Vorliebe Meyers für die historische Dichtung wurzelt tief in der Eigentümlichkeit seines geistigen Wesens und seiner ganzen Naturanlage. Schon des Dichters Vater hatte sich in freien Stunden mit Lust und Eifer dem Geschichtsstudium gewidmet und bekannt[1], dass es für ihn der schönste Genuss sei, sich in eine tief bewegte Vergangenheit zu versenken und sich das Eigentümliche ihrer Personen und Verhältnisse wieder zu verlebendigen. Beim Sohne wurde dieses Interesse für die Geschichte zu einer wahren Leidenschaft, der er sich in der langen, dumpfen Zeit innerer Entwicklung und Abklärung viele Jahre völlig hingab, bis er nach mühsamem Ringen endlich die Kraft gewann, das Geschaute künstlerisch zu gestalten und mit höchster Wirkung zur Darstellung zu bringen.

---

[1] Frey a. a. O. S. 14.

Der gefühlszarte Dichter, der den Ausbrüchen der wirklichen Leidenschaft scheu aus dem Wege ging, hatte das seelische Bedürfnis, aus wilden Zeiten die lebensvollsten, gefühlstärksten Menschen sich auszusuchen; es reizte ihn, die sie beherrschenden Vorstellungen und Triebe zu ergründen, aus dem Kerne ihres Wesens heraus ihre Taten völlig verstehen zu lernen und sie anderen verständlich zu machen. Wie er dabei vorging und aus welchen Quellen er schöpfte, haben die vorangehenden Untersuchungen zu zeigen unternommen. Da es mir in meiner Arbeit mehr darauf ankam, Meyers Dichtungen als Kunstwerke in ihrer Gesamtheit zu betrachten, so mögen hier die zerstreuten Ergebnisse meiner Quellenforschung noch einmal kurz zusammengestellt werden.

Das erste Kapitel legt vorerst die Übereinstimmung von Meyers Gesamtauffassung der Renaissance mit Jakob Burckhardts Ausführungen dar, die sich dann auch aus den folgenden Abschnitten der Arbeit immer wieder ergibt; ferner weist es nach, dass die «Kultur der Renaissance» Meyer den Stoff zu mehreren Gedichten, nämlich zum «Mars von Florenz», zu «Cäsar Borjas Ohnmacht» und zu der «Seitenwunde» geliefert hat, und dass auch in den Novellen — am auffallendsten in der «Versuchung des Pescara» — starke Anklänge an Burckhardts Werk zu finden sind; schliesslich versucht es noch, im Stil Meyers und Burckhardts einen verwandten, renaissancehaften Zug aufzudecken.

Die Untersuchungen über «Plautus im Nonnenkloster» im zweiten Kapitel ergeben, dass Meyer gründliche Kenntnis besass von der Zeit und den Personen seiner Novelle, vom Konstanzer Konzil und von der Geistesblüte der Stadt Florenz im Quattrocento, von Papst Johann XXIII. und Cosimo Medici,

dem Vater des Vaterlandes, und besonders von dem Helden der Erzählung, Poggio Bracciolini. Nicht nur in den Lebensschicksalen dieses letztern weiss er Bescheid, sondern auch in seinen Werken. Er erwähnt den berühmten Brief des Bücherjägers über die Bäder bei Turgi; und dass Meyer auch die Facetien Poggios gelesen hat, beweist die «Hochzeit des Mönchs», die unzweifelhaft die «Responsio Dantis» verwertet. Wo der Dichter das Motiv von dem «Gaukelkreuze» gefunden hat, konnte nicht festgestellt werden; doch wird man die Vermutung nicht los, dass es aus einer der vielen italienischen Novellensammlungen geholt sei. Übrigens machte mir noch manches kulturelle Detail und mancher anekdotenhafte Zug den Eindruck, hier liege Überliefertes und nicht rein Erfundenes vor; da aber bestimmte Anhaltspunkte fehlten, ging ich nicht darauf ein.

Dass der Dichter seine historischen Kenntnisse über die Hohenstaufen aus Raumers Werk schöpfte, ist schon in Freys Biographie zu lesen. Mein drittes Kapitel weist die Stellen im einzelnen nach, welche Meyers Hohenstaufengedichte angeregt haben; auch zeigt es, wie des Dichters Interesse für Friedrich II., das leider keine grosse eigene Schöpfung zeitigte, sich wenigstens in der «Hochzeit des Mönchs» deutlich widerspiegelt, und wie viel deshalb aus dem Geschichtswerk von Raumer in diese Novelle hinübergeflossen ist. Ferner habe ich den von Frey nur flüchtig erwähnten Dantestudien Meyers weiter nachgeforscht und gefunden, dass er mit Respekt und Bewunderung, aber nicht ohne Kritik den grossen Florentiner gewürdigt hat. Meyers eingehende Beschäftigung mit Dante zeigt sich zudem auch noch in der «Versuchung des Pescara» und in «Angela

Borgia», wo von dem «göttlichen» oder dem «finsteren und grossen» Dichter der Hölle gesprochen wird.

Für die «Versuchung des Pescara» wurde bisher keine bestimmte Quelle genannt. Ich glaube den Ausgangspunkt dieser Novelle in der im vierten Kapitel zitierten Stelle aus Gregorovius' «Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter» gefunden zu haben. Und wie Meyer aus diesem Werke die Anregung zu seiner Dichtung schöpfte, so hat er ihm sicherlich auch viele Einzelheiten entnommen. Doch zeigte es sich, dass er auch ältere Quellen, darunter höchst wahrscheinlich Roscoe, Guicciardini und Jovius, benutzt haben muss, um seiner Erzählung das wunderbare Zeitkolorit zu geben.

Dass Meyer den Stoff zu seiner letzten Schöpfung, «Angela Borgia», aus Gregorovius' Biographie der Lucrezia Borgia geholt hat, war bekannt. Es handelte sich nur darum, an diesem typischen Fall noch einmal zu zeigen, wie der Dichter das gegebene Material verwertet, wie er sich oft daran anlehnt, meist es aber von Grund aus verändert oder ganz beiseite schiebt. So finden sich in Meyers Dichtungen eine Menge kleiner historischer und kulturhistorischer Züge genau wieder, während für die Charakterzeichnung der Hauptpersonen die Angaben der Geschichtsschreiber meist unberücksichtigt bleiben und der Dichter nur seinem historisch-psychologischen Verständnis und seiner poetischen Intuition folgt.

Gar nicht zufällig warf sich Meyers dichterisches Interesse so oft auf Gestalten Italiens und der Renaissance. Was er vielleicht zuerst nur dunkel erkannt hatte, wies ihm Jakob Burckhardts Werk klar nach: dass an leidenschaftlichem Fühlen und an neuen, umwälzenden Momenten der Daseinsbewertung die italienische Renaissance reicher sei als jede andere

Epoche der neueren Zeit. Die «Kultur der Renaissance» grub die Quellen dieses Reichtums auf und zeigte, wie die Emanzipation des Verstandes von Dogmen- und Autoritätenglauben, wie Subjektivismus, Daseinsfreude, Leidenschaft, Ruhmbegier, Fatalismus und Gewissenlosigkeit ein neues Geschlecht gesteigerter Existenzen hervorbrachte. Jeder Künstler ist zu einem gewissen Teile Philosoph; Meyer war es in ungewöhnlichem Masse. Für ihn hatte es einen besonderen Reiz, die Menschen der Renaissance, deren wildes Treiben dem heutigen Geschlecht so unfassbar erscheint, wieder aufleben zu lassen und dem Fühlen der Gegenwart näher zu bringen. Er unterlässt es nicht, die Laster jener Zeit, die aus dem ganz einseitig aufgefassten Prinzip des Subjektivismus entspringen, und besonders dessen letzte, wenn auch seltene Frucht, die Gewissenlosigkeit, in seinen Novellen zur Anschauung zu bringen; aber er schildert sie nicht als eine unglaubliche und unbegreifliche Naturwidrigkeit, sondern indem er den Leser in die innere Welt dieser Menschen versetzt und ihn ihre Empfindungen und Gedankengänge verfolgen lässt, weiss er ihr Tun als menschlich und in gewissem Grade entschuldbar darzustellen.

Dass Meyer solche Naturen so gut verstehen und ihnen gerecht werden konnte, ist um so mehr zu bewundern, als sie seinem sittlich ernsten und strengen Wesen durchaus fremd waren. Aber es trieb ihn, neben die Gewissenlosen andere Charaktere zu stellen, die ihm näher standen, Charaktere wie Pescara und Angela, die sich nicht mit der Zerstörung des Überlebten begnügen, sondern auf den Trümmern einer zusammengebrochenen Weltanschauung eine neue, höhere gründen wollen. Auch sie sind Individualisten, aber mit dem Bewusstsein ihrer vollen persönlichen

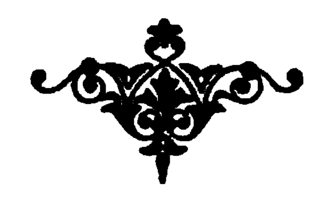
Freiheit verbinden sie das Gefühl unbedingter Verantwortlichkeit vor einem unbestechlichen Richter in ihrer Brust — dem Gewissen.

Während also in «Plautus im Nonnenkloster» und in der «Hochzeit des Mönchs» die moralische Indifferenz der Renaissance als ein notwendiger Ausfluss der kulturellen Entwicklung Italiens geschildert wird, macht die «Versuchung des Pescara» klar, dass an dieser Zügellosigkeit der Italiener ihre geistige und nationale Grösse zugrunde ging; «Angela Borgia» schliesslich zeigt, wie in den besten und tiefsten Geistern der Zeit eine neue, vertiefte Sittlichkeit sich durchkämpft und durchsetzt.

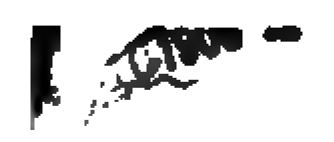
Als reifer und abgeklärter Künstler hat Meyer keine Tendenzdichtungen geschaffen und diese Ideen nicht aufdringlich herausgearbeitet; sie liegen aber unzweifelhaft seinen Novellen zugrunde. Der nachdenkende Leser wird sich ihrer bewusst, und zugleich ersieht er aus ihnen, dass Meyer, wie sein höchstbewundertes Vorbild, Michelangelo, die Kunst von ihrer ernstesten und grössten Seite auffasste, und dass er mit Recht von sich singen durfte:

«Eine Flamme zittert mir im Busen,
Lodert warm zu jeder Zeit und Frist,
Die, entzündet durch den Hauch der Musen,
Ihnen ein beständig Opfer ist.

Und ich hüte sie mit heil'ger Scheue,
Dass sie brenne rein und ungekränkt;
Denn ich weiss, es wird der ungetreue
Wächter lebend in die Gruft versenkt.»



Inhaltsverzeichnis.



Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literatur-Geschichte
Herausgegeben von Professor Dr. Oskar F. Walzel, Bern

9. Heft

Der Tod

im

Deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts

(von Gryphius bis zum Sturm und Drang).

Ein Beitrag zur Literaturgeschichte

von

Dr. Richard Sexau.

Bern
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke)
1906

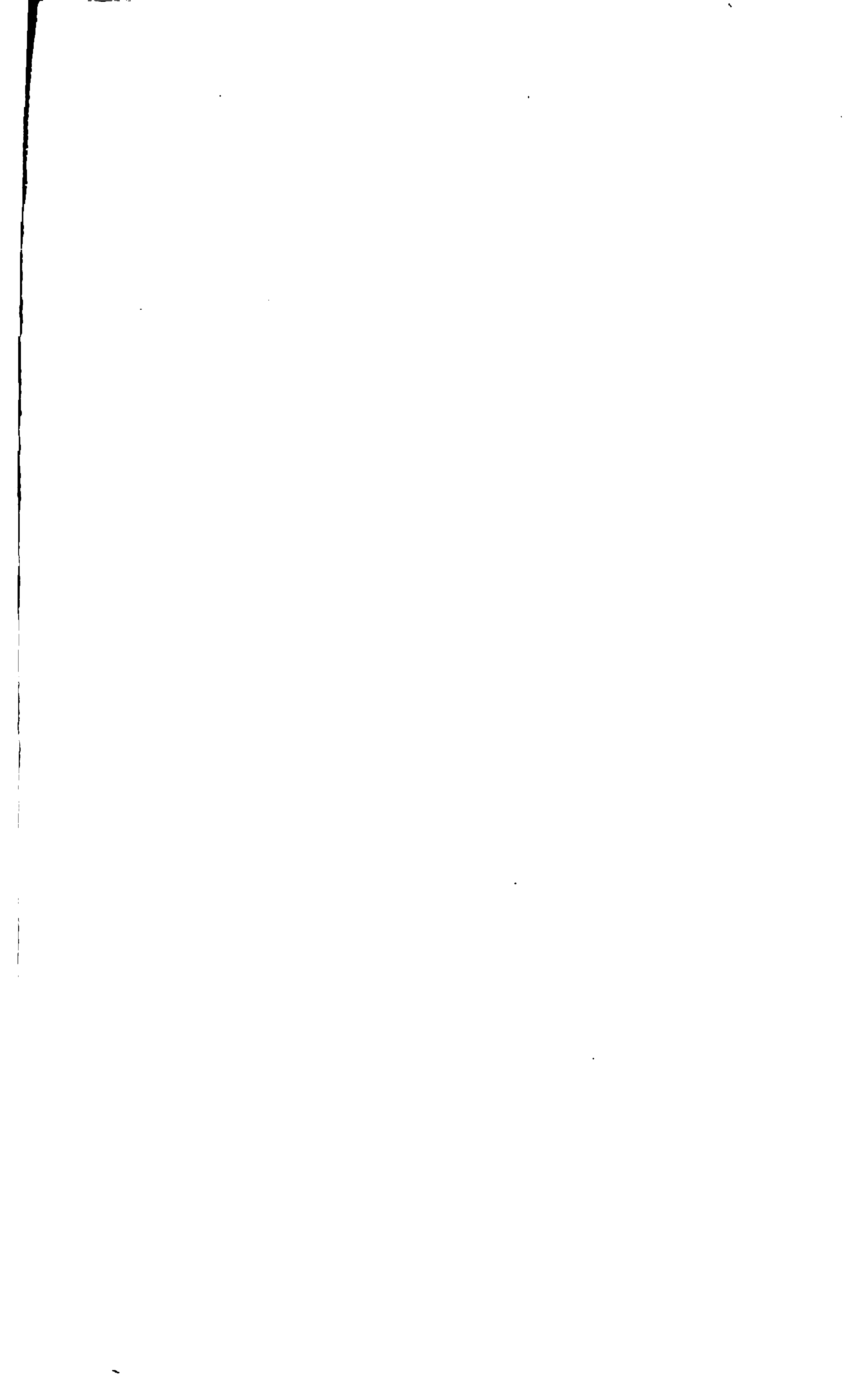
Die Sammlung

„Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literatur-Geschichte“

soll wissenschaftliche Studien zunächst aus dem Gebiete der neueren deutschen Literaturgeschichte umfassen, im weiteren auch aus dem gesamten Arbeitsfelde der neueren Philologie. Den Dissertationen, die aus den neuphilologischen Seminarien der Hochschule Bern hervorgehen, wird hier eine Unterkunftsstätte geboten, die sie mit Büchermarkt und gelehrter Welt in nähere Berührung setzt, als das bei Einzelveröffentlichung möglich ist. Den bestehenden Sammlungen und Zeitschriften, die jene Arbeiten bisher zum Teil aufnahmen, erwächst eine Entlastung, nicht eine Konkurrenz in diesem Unternehmen, das nicht neue Studien hervorrufen will, sondern in erster Linie zu bieten gedenkt, was nach den Bestimmungen der Hochschule Bern zum Drucke gelangen muss.

Um indes der neuen Sammlung von vornherein wissenschaftliches Interesse zu sichern, ist sie auch als Organ für kleinere Abhandlungen der *Hochschullehrer* Berns gedacht.

———×———



Untersuchungen

zur

neueren

Sprach- und Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Professor Dr. **Oskar F. Walzel.**

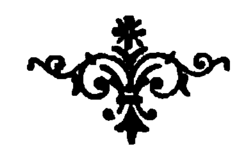
9. Heft.

Dr. Richard Sexau

Der Tod

im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts

(von Gryphius bis zum Sturm und Drang).



Bern.

Verlag von A. Francke

(vormals Schmid & Francke).

1906.

Der Tod

im

Deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts

(von Gryphius bis zum Sturm und Drang).

Ein Beitrag zur Literaturgeschichte

von

Dr. Richard Sexau.

Bern
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke)
1906.

Vorwort.

Ein einzelnes dramatisches Moment ist Gegenstand der folgenden Ausführungen. Nicht wie die Beschreibung anderer technischer Elemente des Dramas ergibt die Betrachtung des Todes eine vom Gesamtkunstwerk losgelöste, streng isolierte Monographie, die nur technischen Interessen dient. Das hier behandelte Motiv ist mit dem eigentlichen Wesen des Dramas zu innig verbunden, als dass nicht unsere Darstellung weitere Kreise ziehen musste.

Im 17. Jahrhundert erschöpft sich nahezu der Dramatiker in der Behandlung des Todes, der mit seinen Begleiterscheinungen den ausschliesslichen Inhalt des Dramas bildet. Die Betrachtung des Todes schliesst demnach in diesem Zeitalter eine beinahe vollkommene Charakterisierung des gesamten Dramas in sich. Aber auch noch für das 18. Jahrhundert gewährt unsere Untersuchung Ausblicke auf die wichtigsten Züge des Dramas. Gerade bei der Behandlung des Todes treten die den einzelnenen Dichtergruppen und Dichterindividualitäten innewohnenden, bezeichnenden Eigentümlichkeiten ganz besonders scharf hervor. Wir dürfen daher vielleicht der Hoffnung Raum geben, nicht nur der Geschichte dramatischer Technik, sondern auch dem Gesamtbild des Dramas im 17. und 18. Jahrhundert in bescheidenem Masse gedient zu haben.

Unsere Aufgabe präzisierte sich dahin, ein anschauliches Bild von der Behandlung des Todes im Drama zu geben. Die Fragen was? und wie? standen im Vordergrund. Es lag mir nicht daran, die Reihe von Arbeiten, die sich spekulativen Konstruktionen

hingeben, zu vergrössern. So weit es die Vollständigkeit der Darlegung erforderte, habe ich die grossen ästhetischen Dogmen und die speziellen dramatischen Theorien mit einbezogen. Bis ins Einzelne die Entstehung, Entwicklung und Wirkung dieser Faktoren zu verfolgen, wäre eine auf ganz anderm Feld liegende Aufgabe. Eine Untersuchung der Fragen, wie weit ästhetische und dramatische Leitsätze in Praxis umgesetzt, streng befolgt, wo und wie sie modifiziert wurden, hätte zudem das ohnehin stark angeschwollene Material zu sehr vermehrt, als dass es im Rahmen dieser Arbeit hätte bewältigt werden können.

Die dramatischen Werke, auf denen sich meine Untersuchung aufbaute, werden nachfolgend in chronologischer Ordnung zusammengestellt. Da der grosse Zeitraum von nahezu zwei Jahrhunderten ins Auge zu fassen war, konnte nicht jede dramatische Arbeit in Betracht gezogen werden. Bei der Ausscheidung habe ich mich von dem Gedanken leiten lassen, alles, was einigermassen charakteristisch erschien, mit aufzunehmen.

Zur Illustration der Ausführungen sind Fussnoten gebraucht worden. Manche Erscheinung, die aus den Grenzen dieser Arbeit heraustrat, trotzdem aber von Wichtigkeit war, hat hier Berücksichtigung gefunden.

Die Anregung zu dieser Studie verdanke ich Herrn Professor Dr. Franz Munker. Bei der Ausführung und Durchsicht des Manuscripts hat mich mein verehrter Lehrer Professor Dr. Oskar F. Walzel in entgegenkommender Weise unterstützt. Den beiden Gelehrten spreche ich an dieser Stelle meinen wärmsten Dank aus.

Die bereitwillige Förderung, die ich bei Beschaffung des zum Teil sehr seltenen Dramen-Materials durch die Staats- und Universitätsbibliotheken München, die Stadtbibliothek Zürich, Universitätsbibliothek Strassburg und nicht zuletzt die Berner Bibliotheken, vor allen die Universitätsbibliothek erfuhr, verdient dankend hervorgehoben zu werden. R. S.

Aus der Dramenliteratur der beiden Jahrhunderte sind folgende Werke meinen Ausführungen zu Grunde gelegt:

Andreas Gryphius, Trauerspiele, herausgegeben von Herm. Palm, Literarischer Verein in Stuttgart, Tübingen 1882.

Leo Armenius oder *Fürsten-Mord.*
Catharina von Georgien oder *Bewehrete Beständigkeit.*
Cardenio und Celinde oder *Unglücklich Verliebte.*
Ermordete Majestät oder *Carolus Stuardus, König von Grosz-Britanien.*
Groszmüthiger Rechts-Gelehrter oder *Sterbender Ämilius Paulus Papinianus.*
Beständige Mutter oder *Die heilige Felicitas,* aus dem Lateinischen Nicolai Causini.

Daniel Casper von Lohenstein, Trauer- und Lustgedichte. Breslau 1680. Enthaltend:

Ibrahim Bassa.
Cleopatra. (Vgl. Kürschner D. N. L. Bd. 36.)
Agrippina.
Epicharis.
Ibrahim Sultan.
Sophonisbe.

Johann Christian Hallmann, Trauer-, Freuden- und Schäfferspiele. Breslau 1684. Enthaltend:

Die himmlische Liebe oder *Die beständige Märterin Sophia.*
Die sterbende Unschuld oder *Die Durchlauchtigste Catharina, Königin in England.*
Die merkwürdige Vaterliebe oder *Der vor Liebe sterbende Antiochus und die vom Tode errettende Stratonica.*
Die göttliche Rache oder *Der verführte Theodoricus Veronensis.*
Die beleidigte Liebe oder *Die groszmütige Mariamne.*

August Adolph von Haugwitz, Prodromus Poeticus. Dresden 1684. Enthaltend:

Schuldige Unschuld oder *Maria Stuarda, Königin von Schottland.*
Obsiegende Tugend oder *Der bethörte doch wieder bekehrte Soliman.*

Christian Weise.

Der Tochter-Mord, welchen Jephta unter dem Vorwande eines Opfers begangen hat. Dresden 1690.

Der gestürzte Markgraff von Ancre. Zittau 1679.

Das Trauerspiel von dem neapolitanischen Haupttrebellen Masaniello. Zittauisches Theater 1683.

Die Misculance vom König Wentzel *Von dem Falle des spanischen Favoriten-Grafen Olivarez* *Von dem träumenden Bauern am Hofe Philippi*	Neue Proben von der vertrauten Redenskunst. Dresden u. Leipzig 1700.

Haupt- und Staatsaktionen.

K. Weiss, Wiener Haupt- und Staatsaktionen. Wien C. Gerold und Sohn. 1854. Mit einem Anhang: *Johannes von Nepomuk*, Abdruck der Wiener Handschrift und Inhaltsangabe anderer Szenerien.

Carl Heine, Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched. Halle 1889. Mit einem Anhang, enthaltend: Inhaltsangaben bisher unveröffentlichter «Stücke aus dem Kreis des ernsten weltlichen Dramas».

Carl Heine, *Der unglückselige Todes-Fall Caroli XII.* Ein Drama des XVIII. Jahrhunderts. Halle 1888.

Carl Heine, «*Graf Essex*» aus Ludwig Hoffmanns Repertoir. Vierteljahrsch. f. Literaturgesch. Bd. 1, pag. 322 ff.

Carl Heine, Calderon im Spielverzeichnisse der deutschen Wandertruppen. Zeitsch. f. vergl. Literat. u Renaiss. N. F. Bd. II, pag. 166 ff.

P. von Radics, *Der Verirrte Soldat* oder *Des Glück's Probierstein.* Ein deutsches Drama des XVIII. Jahrhunderts aus einer Handschrift der k. k. Studienbibliothek in Laibach. Agram 1865.

Johann Christoph Gottsched.

Sterbender Cato, nach der ältesten Ausgabe von 1732 herausgegeben und eingeleitet von Otto Fr. Lachmann. Leipzig Ph. Reclam Bd. 2097.

Die parisische Bluthochzeit König Heinrichs von Navarra, Deutsche Schaubühne, VI. Teil, II. Aufl. Leipzig 1750.

Agis, König zu Sparta, Deutsche Schaubühne, VI. Teil, II. Aufl. Leipzig 1750.

Deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingeleitet. Leipzig 1740—45 und 1746—50.

L. A. V. Gottschedin: *Panthea.*

Th. J. Quistorp: *Aurel* oder *Denkmal der Zärtlichkeit.*

Benj. Ephr. Krüger: *Mahomed IV.*

Frd. Melch. Grimm: *Banise.*

Fr. Lebegott Pitsch: *Darius.*

J. J. **Bodmer.**
Karl von Burgund, herausgegeben von B. Seuffert. Heilbronn 1883. (D. L. D. Nr. 9.)

Helferich **Peter Sturz**, Schriften. Leipzig 1782.
Julie.

Joh. **Elias Schlegel**, Werke, 1.—5. Teil herausgegeben von Joh. H. Schlegeln. Kopenhagen und Leipzig 1761—70.
Orest und Pylades.
Dido.
Die Trojanerinnen.
Canut.
Hermann.

Friedr. **Gottl. Klopstock**, Dramen, herausgegeben von R. Boxberger. Berlin, Hempel.
Der Tod Adams.
Salomo.
David.
Hermanns Schlacht.
Hermann und die Fürsten.
Hermanns Tod.

Ch. **M. Wieland.** Sämtl. Werke. ed. H. Düntzer. Berlin 1879. Hempel.
Lady Johanna Gray oder *Der Triumph der Religion.*
Clementina von Porretta.
Rosemunde (ein Singspiel).

Ch. **E. von Kleist**, sämtliche Werke. Bern 1765. Zweyter Theil.
Seneka.

Joh. **Ferd. v. Cronegk**, Schriften. Amsterdam 1765. Erster Band.
Codrus.
Olint und Sophronia (vgl. auch D. N. L. Bd 72.)

J. **W. v. Brawe.**
Brutus, D. N. L. Bd. 72.
Der Freygeist, Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Leipzig 1757.

R. **Th. Breithaupt.**
Renegat, auf der k. k. privilegierten Schaubühne zu Wien aufgeführt. Kraussens Buchladen, 1764.

Dusch, Theater der Deutschen. Bd. 13, 1773.
Der Bankerot.

G. K. **Pfeffel**, Theater der Deutschen. Bd. 13, 1773.
Der Einsiedler.

H. W. v. Gerstenberg.
Ugolino, Reclam Bd. 141.

C. H. v. Ayrenhoff, Dramatische Unterhaltungen eines k. k. Officiers. Wien 1772.
Aurelius oder *Wettstreit der Grossmut.*
Hermanns Tod.

Ch. F. Weisse, Trauerspiele. Carlsruhe 1778.
1. Theil: *Eduard der Dritte.*
Richard der Dritte.
Krispus.
Mustapha und Zeangir.
2. Theil: *Die Befreyung von Theben.*
Atreus und Thyest.
Rosemunde.
Romeo und Julie.

G. E. Lessing, gesammelte Werke, herausgegeben von Muncker. Stuttgart 1894.
Philotas.
Miss Sara Sampson.
Emilia Galotti.

Inhaltsverzeichnis.

I. Tod auf der Bühne.

Verwendung des Motivs; Begriff. Hinrichtungsarten: Prügeltod, Sturz vom Felsen, Ertränken, Feuertod, Erdrosslung, Opfer-, Hungertod, Enthauptung. Mutmassliche Darstellung einer Enthauptung auf der Bühne. Ort und Inszenierung. Szenische Verhältnisse im 17. Jahrhundert. Häufig verwendete Begleitszenen. Typ einer Hinrichtungsszene. Hallmann und das Hinrichtungs-Schema. Abweichungen von der Schablone im Einzelnen. Charakterisierung der Opfer: 1. Gryphius, Hallmann und Haugwitz; 2. Lohenstein. Letzte Äusserungen der Totgeweihten: Gebet; Drohungen, Flüche und Hetzreden; Bitte um Gnade; Sentenzen. Bezeichnung des eingetretenen Todes: durch Henker, durch Publikum. Wo Eintritt des Todes unerwähnt bleibt, Dahinsterben bezeichnet oder Gewissheit aus Weitergang der Handlung ersichtlich.

Mord durch die Waffe: Gebrauch des Motivs und seine Begründung. *Vorbedachter Mord*. Situationen. *Totschlag*: bei Gryphius («Papinian»); Reaktion bei Lohenstein. Psychologische Begründung der Tat: Die Tat Bassians (Gryphius: «Papinian») und die Aurels (Quistorp: «Aurel»). In diesen wie in den folgenden Fällen herrscht bis kurz vor der Tat ein ungetrübt-herzliches Verhältnis zwischen Täter und Opfer. — Mängel in den Prämissen der Quistorpschen Szene. Ayrenhoffs «Aurel». Ayrenhoff und Quistorp. Lessing: «Emilia Galotti». Eine Erbitterung über das Handeln des Opfers liegt vor: bei Segest (Ayrenhoff: «Hermanns Tod»), Aegisth (Weisse: «Atreus und Thyest»), Clerdon (Brawe: «Freygeist»). Das Opfer ist der bestgehasste Feind des Täters: Aspasia und Archias (Weisse: «Befreyung von Theben»), Ugolino und Anselmo (Gerstenberg: «Ugolino»). Mittel der Schlesier, den Mord dem Zeitgeschmack anzupassen. Knappe Behandlung der episodischen Morde des 17. und aller des 18. Jahrhunderts und die Darstellungsmittel: Aufschrei des Opfers allein; szenische Anmerkung allein; Mörder spornt durch Zuruf an und Anmerkung. Charakterisierung des eingetretenen Tods bei Mangel einer ausgeführten Sterbeszene: Lautloses Hinsinken des Getroffenen; kurze Ausrufe. — Im 18. Jahrhundert entweder ausgeführte Sterbeszene oder Verlegung des Todes hinter die Szene. — Ort. Weitere Faktoren, die eine Steigerung des Eindrucks hervorrufen: Zeit, Dunkelheit, Unwetter.

Mord durch Gift: Häufigkeit des Motivs; Gründe. Gottsched über den Gifttod. Arten des Giftmords. Tat hinter, Sterben auf der Bühne. Situation: Tobias (Weise: «König Wenzel»); das Verwechslungsmotiv. Weisse: «Rosemunde», «Krispus». Wieland: «Rosemunde».

Botenbericht und Verwandtes. Unterstützende Elemente. Warum in einigen Fällen Todesstreich hinter die Szene verlegt? Wie wird das Herbeiführen des Sterbenden motiviert? Warum bricht er gerade an dem Ort, den die Bühne darstellt, zusammen? Weitere typische Unwahrscheinlichkeiten. Warum lassen uns Lessing («Sara») und Gerstenberg («Ugolino») anfänglich im Unklaren, dass wir einen Sterbenden vor uns haben? Ausgestaltung der Sterbeszene. Illusionsstörende Momente. *Hinweise auf den nahenden Tod*: *direkt* 1. in den Reden der Sterbenden (kurze allgemeine Phrasen; Einzelsymptome; breiter gehaltene Empfindungsschilderung; novellistische Form; Begleitmängel); 2. durch Äusserungen der Umgebung; 3. durch szenische Anmerkung; ihr Umfang und Verhältnis zum Schauspieler. *Indirekte Charakteristik des Dahinsterbens*: 1. der Zustand des Sterbenden wird dem Publikum vor Augen geführt [Darstellung der Ohnmacht, des Schwindens der Sinne (Bewegungsvermögen, Gehör, Bewusstsein der Umgebung)]; 2. Phantasien; 3. Der Eindruck, den des Sterbenden Zustand auf die Umgebung hervorbringt, wird dargestellt. Das Verdecken mancher Vorgänge ist wirkungsteigerndes Element. Kein individuelles Herausarbeiten der einzelnen Todesarten und -ursachen. Keine Steigerung der Symptome. Seelenzustand der Sterbenden. Ihre Sprechweise. Letzte Worte. Verhalten der Umgebung: Hilfsbereitschaft; ihre Stimmung; Gefühlsroheiten. Zweck ihres Auftretens. Feierliches Ende einer Sterbeszene und Mittel hiezu.

II. Tod hinter der Bühne und seine Vergegenwärtigung . . . . S. 186—210.

Wo und wann greift Verlegung des Todes hinter die Szene Platz? *Gründe*; im 17. Jahrhundert: Darstellungsunmöglichkeit und Wunsch, die Todesschrecken auf diese Weise zu steigern; im 18. Jahrhundert nach Gottsched: Bestreben, die Todesschrecken zu mässigen. *Mittel, das Publikum von dem hinter der Bühne vorgefallenen Tod in Kenntnis zu setzen*: 1. *Erzählung*. Ihre Verwendung (Gryphius: «Armenius» und «Catharina v. Georgien»; Weise: «Jephta»; «Joh. v. Nepomuk». Gottsched und sein Kreis; Theorie und Praxis. Mangel jeder Schonung in der «Bluthochzeit». Gottscheds Entschuldigung.). Form der Erzählung. Charakterisierung des Boten. Fénélon über Spitzfindigkeiten im höchsten Affekt. Gottscheds theoretischer Beifall. Ähnliche Erwägungen schon bei Harsdörffer, Gryphius, auch Lohenstein. Einwirkung dieser Theorie auf das Drama. Typische Einleitung des Botenberichts. Rücksichtslosigkeiten des Boten. Trivialitäten. Schlegel charakterisiert im Bericht den Boten. Klopstocks «originelle» Todesberichte. Wieland und die kurze Formel. Gerstenbergs doppelsinnige Redewendungen. 2. *Man sieht die Personen zum Tod (Mord) gehen oder vom Mord kommen*. Dies Mittel dient selten allein zur Mitteilung des Todes. (Klopstock: «Hermanns Tod», Gottsched: «Agis», Wieland: «Johanna Gray», Brawe: «Brutus»). 3. *Todesbefehl allein*. (Lohenstein: «Agrippina», Haupt-

und Staatsaktion). Der Augenblick der hinter der Bühne sich vollziehenden Bluttat wird gerne hervorgehoben (Causin: «Felicitas», Gottsched: «Cato», Schlegel: «Dido», Weisse: «Eduard III.» und «Richard III.). 4. *Die Leiche des hinter der Bühne Verschiedenen wird auf die Scene gebracht.* Ohne andere Elemente, Lohenstein: «Cleopatra». Verwandtschaft zwischen Calderons «Richter von Zalamea» und Weisses «Eduard III.» Weise: «Masaniello». 5. *Verfeinerte Arten*, dem Publikum einen nicht vor seinen Augen dargestellten Todesfall zum Bewusstsein zu bringen. Symbolische Andeutung (Goethe: «Egmont»). Erscheinung im Traum: schon Gryphius: «Leo Armen», Lohenstein: «Ibrahim Bassa». Vision: Schlegel: «Trojanerinnen», Schiller: «Maria Stuart», Tieck: «Abschied».

III. Leiche auf der Bühne . . . . S. 211—234.

Nicht allein, um das Publikum über einen hinter der Szene eingetretenen Todesfall zu informieren. 1. Zur Charakterisierung von Gestalten des Dramas (Gottsched: «Cato», Wieland: «Johanna Gray», Gerstenberg: «Ugolino», Klopstock: «Hermanns Tod», Weisse: «Mustapha»). 2. Als Ausstattungselement, zur Befriedigung der Schaulust (Gryphius: Prolog der «Catharina von Georgien», «Carolus Stuardus»; Hallmann: «Catharina», «Mariamne»; «Stille Vorstellungen» und ihre Inszenierung. Haupt- und Staatsaktion: Hans Wurst und Plapperlieszgen; Karls XII. Paradebett; Ausstattung und Requisitenverzeichnis; «Joh. v. Nepomuk», «Papinian». Weisse: «Eduard III.»). 3. Zur Vermehrung der Greuel [Causin: «Felicitas»; Gryphius: «Cardenio und Celinde». Neben Vorführung noch eingehende Beschreibung der Leiche. Einbalsamierung Antons (Lohenstein: «Cleopatra»). Leichenschändung. Kultus mit abgehauenen Köpfen. Erzählung von Schändungen. Schändungsbefehl].

Tod des Guten und Bösen . . . . S. 235—264.

Fragestellung; Umfang und Material des Kapitels. Charakterisierungs-Einseitigkeit und -Unwahrheit im Drama des 17. Jahrhunderts. Bei den Schlesier meist nur Tod des Guten dargestellt; nach bereits erwähnter Methode; Mangel psychologischer Vertiefung; Schablone. Alles Interesse ist auf die blutigen und grauenhaften Nebenumstände gerichtet. Stimmung, die über diesem Tod des Guten liegt. Haupt- und Staatsaktion. Seit Gottsched Abkehr von der alten Schablone und Bildung einer neuen. Das Verhältnis des guten Sterbenden zum Tod, zu Gott und der Vorsehung, zur Umgebung. Christliche Principienreiterei. Die dem Guten immer aufgezwungene Versöhnlichkeit verführt den Dramatiker zu Missgriffen. (Besonders im Verhältnis des Guten zu seinem Mörder, dem er jeden Vorwurf erspart, den er mit Wohltaten überhäuft: Trost, Lebensrettung, Bekehrung, Lüge aus Edelmut usw.).

Tod des Bösen. Schlesier. Typische Erscheinungen; Verleugnung des ganzen bisherigen Lebens im Augenblick des Todes. Böse hält sein

Geschick für verdient. Seine Stellung zur Umgebung. Todesangst. Gewissensqualen. Gesichte, Geistererscheinungen. Fortschritt in Haupt- und Staatsaktion. Wenzeslaus' Tod («Joh. v. Nepomuk»). Folgerichtiger Charakterbau. Mängel dieser Szene. Von Gottsched an. Reaktionäre Gruppe des Übergangs: Gestalten, die vom schlesischen Drama abhängig sind, oder nur episodischen Charakter haben und solche, die nur zum Bösen verführt worden. Reue. Bekanntes Schema. Bis zum letzten Atemzug hartnäckig verstockte Böse. Gründe für diesen Typ. Seine Elemente: Befriedigung über sich selbst; Triumph; Ableugnen der Todesangst; Gleichmut gegenüber Gott oder Verwünschung, Flüche; böse Wünsche oder Taten noch angesichts des Todes. Todespein trotzdem ausgedrückt: in Visionen oder Beobachtungen der Anwesenden. Quellen für diesen Typ.

Einleitung.

Im dritten Buch der «Abderiten»[1] fällt Wieland mit beissendem Spott über die Grauenhaftigkeit der «Niobe» Maler Müllers her.

Rührung und Entzücken hält die schönen Abderitinnen nach Ende der Vorstellung gefangen. Ihre Ergriffenheit hindert sie aber nicht, in überstürzender Geschwätzigkeit sich die Stellen des Trauerspiels zurückzurufen, die ganz besonders ihr Ergötzen, ihre Bewunderung erregten. Die dargestellten Greuel — darin sind alle einig — haben den gewaltigsten Eindruck hinterlassen.

«Es war schrecklich, ich muss gestehen,» sagte die vierte; «aber o die arme Niobe! Wie sie mitten unter ihren übereinander hergewälzten Kindern dasteht, sich die Haare ausrauft, sie über die dampfenden Leichen hinstreut, dann sich selbst auf sie hinwirft, sie wieder beleben möchte, dann in Verzweiflung wieder auffährt, die Augen wie feurige Räder im Kopfe herumrollt, dann mit ihren eigenen Nägeln sich die Brust aufreisst und Hände voll Bluts unter entsetzlichen Verwünschungen gen Himmel wirft! — Nein, so was Rührendes muss nie gesehen worden sein!»

---

[1] Wielands gesammelte Werke, herausgegeben von F. Muncker (Cotta), Bd. 6, S. 127 f.

Wieland glaubt wohl in dieser ironischen Übertreibung der von F. Müller gezeichneten Vorgänge die entsetzen- und greuelvollsten Bilder gegeben zu haben, die sich eine nach Schrecken lüsterne Phantasie überhaupt ausmalen kann.

Ich hoffe, dass es mir nicht als Pietätlosigkeit angerechnet wird, wenn ich aus diesen Wielandschen Greuelbildern die Vermutung schöpfe, dass der Altmeister mit der dramatischen Literatur des 17. Jahrhunderts, besonders den Schauerdramen Lohensteins und Hallmanns nicht intim vertraut war. Denn, hätte er auch bei gemässigten Szenen einer «Cleopatra», «Epicharis» (Lohenstein), «Sophia» oder eines «Theodoricus» (Hallmann) für sein Abderitentheater Anleihen gemacht, die kleine Niobe-Satire würde ganz andere Farben erhalten haben. So grässlich uns die Wielandschen Greuel heute erscheinen mögen, geradezu armselig sind sie bei einer Gegenüberstellung mit den Effekten, die des schlesischen Dramas Hauptanziehungskraft ausmachen.

Starke Wirkungen auf die Sinne hervorzurufen, ist das Bestreben aller Dramatiker des 17. und 18. Jahrhunderts vor Gottsched.

Schon bei Gryphius hatte sich eine Freude an der Darstellung unmenschlicher Greuel geltend gemacht, die mit gutem Recht als krankhaft bezeichnet werden darf. Die psychopathischen Elemente kommen bei Lohenstein und Hallmann zu fast ausschliesslicher Wirkung. Jedes andere Motiv verschwindet hinter ihnen.

Dieser krankhafte Zug beherrscht nicht nur die genannten Dichter. Er beschränkt sich auch nicht auf die Literatur. Die bildende Kunst weist ebensolche Erscheinungen auf. Das ganze Zeitalter, Schaffende wie Publikum, sind von unersättlicher Lust

am Grauenhaften erfüllt. Die grosse Masse belustigte sich von jeher am meisten an groben und rohen Sensationen. Davon sprechen die Gladiatoren- und Tierkämpfe der römischen Arena, das Behagen, mit dem man zum Hinrichtungsplatz eines Verbrechers hinauszog, die noch heute nicht ausgerotteten Stiergefechte. Aber mit Ausnahme von der krankhaften Entartungserscheinung im verfallenden alten Rom hatten die höheren Bildungsschichten sich bisher nicht unter die Herrschaft dieser rohen Masseninstinkte gebeugt.

In den folgenden Erörterungen kann es sich nicht darum handeln, im einzelnen Nachweise zu erbringen für die Wechselwirkungen, die zwischen der bildenden und der Dicht-Kunst innerhalb des Gebiets der Grausamkeiten und ihrer Darstellung bestanden haben; zu erforschen, welcher der beiden Künste die Priorität der einzelnen Motive zuzumessen ist, in welcher Weise die Übernahme und Verarbeitung derselben erfolgte. Es soll nur im allgemeinen dargelegt werden, dass auch auf dem Gebiet der bildenden Künste die für das deutsche Drama des Mittelalters bis zu den Zeiten der Schlesier hin charakteristische Freude an grauenerregenden und aufdringlich-blutigen Effekten massgebender Faktor war. Auf diese Weise wird für das nachfolgende Einzelbild gewissermassen der kulturhistorische Hintergrund geschaffen.

Da die für die Tragödie der Schlesier so bezeichnende Greuellüsternheit, wie gesagt, nicht erst ein Produkt des 17. Jahrhunderts ist, sondern bereits eine jahrhundertelange Entwicklung hinter sich hat und überdies bald nach der Schlesier Tagen ihre Machtstellung einbüsste, greifen wir auch in frühere Zeiten zurück. Die Periode der italienischen Renaissance, die mindestens ein ebenso hohes allgemeines Kulturniveau repräsentiert, als es Deutschland im

Coneglianos (Venedig, Akademie) und einem Guercinos (Rom, Galerie des Vatikan) gewahren wir den ungläubigen Thomas, wie er nicht nur Christi Wunde berührt, sondern gleich ein paar Finger hineinschiebt.

Eine schier unerschöpfliche Quelle boten neben Christi Leidensgeschichte die in der Bibel erzählten Enthauptungen des Goliath, Holofernes und Johannes Baptista. Vor allen Dingen gefiel man sich darin, den Urheber der Tat mit dem Haupte des Erschlagenen darzustellen. Diese Szene konnte mehr oder weniger blutig ausgeschmückt werden. In der Skulptur wirkt sie am wenigsten abstossend. Donatello («David», Florenz, Bargello) und Verrocchio («David», ebenda) wollen in allererster Linie die knabenhaft frische Gestalt Davids und ihren jugendlichen Reiz darstellen. Auf dem Haupte, das zu Füssen des Knaben ruht und wesentlich zur Verschmelzung der schlanken Gestalt mit dem breiter gehaltenen Sockel dient, liegt keinerlei Nachdruck. Anders auf dem Bilde. Sollen hier nicht alle Greuel des blutigen, verzerrten Totenhauptes zur Wirkung kommen, so muss es in einem grössern Gruppenbilde untergebracht werden, das viel ablenkende Faktoren geltend macht. Diesem Bestreben kommt die Johanneslegende entgegen. Die Szene, in der an die festliche Banketttafel des Herodes das Haupt des Täufers gebracht wird, ist wiederholt festgehalten: Giotto (Florenz, S. Croce), Masolino (Castiglione, Taufkirche), Cavalori (Florenz, Palazzo Pitti), Allegretto Nuzzi (auf der Predella zum Bild «Darstellung Christi im Tempel», Florenz, Akademie), Massys (Antwerpen), ebenso Donatellos Relief (Siena, San Giovanni). Auch wenn auf dem Einzelbilde eine Salome (oder Judith) mit dem Haupte des Johannes (Holofern) schonend ausgeführt ist, stösst uns schon der gedankliche Hinter-

Wirkung erprobt ist, und gestaltet sie so aus, wie sie das Publikum zu sehen wünscht.

In der Zeit, von der wir hier sprechen, wurde die Menge nicht satt im Geniessen immer neuer Greuelbilder. Die natürliche Folge davon ist, dass die zeitgenössische Malerei und Skulptur eine kaum übersehbare Zahl greuelvoll verzerrter Szenen darstellt. Wir haben uns an die verschiedentlichen furchtbaren Bilder aus Christi Leidenszeit, die Geisselungen, Dornenkrönungen, Kreuzigungen, Kreuzabnahmen, Grablegungen dermassen gewöhnt, dass die grauenvollen Einzelheiten sehr stark betont sein müssen, um unser Empfinden zu verletzen. Dies trifft zum Beispiel bei Wohlgemuths und Pleydenwurffs Kreuzigungen (München, Pinakothek) zu. Denn dieser Künstler Interesse konzentriert sich ebenso, wie das des Liberale da Verona («Beweinung», München, Pinakothek), auf die Blutbäche, die den Händen und der Seitenwunde des Heilands entströmen und sich breitverzweigt über den ganzen Körper ergiessen. Auch Van Dyk drängt schreckvolle Einzelheiten auf seinen Christusbildern zu sehr vor. Der Christus seiner «Beweinung» (München, Pinakothek) ist mit geronnenem Blut bedeckt, sein Lendentuch ein blutdurchtränkter Lappen; der venezianische «Crocifisso» (Akademie) mit seinen verglasten Augen, dem offenen Munde, den unnatürlich erweiterten Nasenflügeln, den krampfartig verzerrten Zügen bietet eine furchtbare Totenmaske. Holbeins d. J. «Christus im Grabe» (Basel, Museum) weist die entsetzlichsten Merkmale des verwesenden Körpers auf. Die Beispiele liessen sich hier ins Unendliche vermehren. Aber wir verharren nur noch bei einer merkwürdigen Darstellungsart des ungläubigen Thomas. Auf dem «Leben Christi» aus Giottos Schule (Florenz, Akademie), einem Bilde Cima da

hauptung» (Florenz, Uffizien), sogenannter Tizian «David» (Venedig S. M. della Salute), Allessandro Turchi «Tod Johannes des Täufers» (München, Pinakothek). Aus der Plastik wäre Benv. Cellinis «Perseus» (Florenz, Loggia dei Lanzi) heranzuziehen. Die Enthauptungsszene selbst ist selten auf die Leinwand gebracht worden. Ein Holzschnitt Dürers aus dem Jahre 1510 stellt Johannes Enthauptung schonend dar, die kräftig schön in der Skulptur auf dem silbernen Altar des Dommuseums (Florenz) und der Tür Andrea Pisanos (Florenz, Baptisterium) bereits wiedergegeben war. Nur Gentileschi di Pisa scheut nicht davor zurück, Judiths grauenvolle Tat in den grellsten Farben auszumalen (Florenz, Uffizien). Holofernes windet sich auf seinem blutüberströmten Lager unter dem Messer der Judith, das das erbarmungslose Weib ihm durch die Kehle gestossen hat. Mit der einen Hand drückt sie seinen Kopf auf die Kissen nieder, die andere zerrt an der Waffe. Ihre Begleiterin hält Arme und Beine des Opfers fest, dessen wilde Verzweiflung sich in ohnmächtigen Krämpfen und dem entsetzlichen Gesichtsausdruck spiegelt.

Eine grosse Anzahl von Heiligenbildern erzählt das Martyrium, auf das die Verehrung des Heiligen zurückgeführt wird. Vor allen andern bevorzugt die bildende Kunst das Leiden des S. Sebastian. Wieder und wieder wird dessen Martertod behandelt. Und alle diese Darstellungen, die sich vom 15. bis ins 17. Jahrhundert hinziehen, weichen kaum in unbedeutenden Einzelheiten voneinander ab. Der nur mit einem Lendentuch bekleidete Sebastian ist aufrecht stehend an einen Stamm gefesselt. Pfeile stecken in seinem Körper und in den Gliedmassen; ein wehmütig leidensvoll nach oben gerichteter Blick spricht von seiner Ergebung. Je nachdem den Maler mehr der schön

jugendliche Körper oder die Qualen, die der Heilige auszustehen hat, interessieren, mildert er die grauenvollen Züge, die in der gezeichneten Situation liegen, oder verschärft sie in aufdringlicher Weise. Seinen Grausamkeitshunger kann er dadurch sättigen, dass er die Pfeile auf die edelsten Teile richtet, ihre furchtbare Wirkung möglichst zur Anschauung bringt, die Wunden malt, viel Blut fliessen lässt. [Vergl. Toskanischer Sebastian (München, Pinakothek), Andrea Mantegna (Wien), Antonello da Messina (Dresden), Holbein d. Ä. (München, Pinakothek), Sodoma (Florenz, Uffizien), Mathias Grünwald (Flügel des Isenheimer Altars), Lorenzo Lotto (Berlin), Caravaggio (München, Pinakothek)]. Auch auf Bildern, die Maria von Heiligen umgeben darstellen, findet sich der von Pfeilen durchbohrte Sebastian, z. B. Giov. Bellini «Santa Conversazione» (Venedig, Akademie), Francesco Francia (Bologna, S. Giacomo Maggiore), M. Basaiti (München, Pinakothek), Innozentio da Imola (München, Pinakothek). Auch andere Heilige mahnen auf solchen Marienbildern in ähnlicher Weise an die Art ihres Todes. Dem Heiligen auf dem Bilde des Francesco Bissolo (Venedig, Museo civico) steckt ein Messer im Schädel. Domenichino malt seine Agnese (Bologna, Pinakothek) mit einem Schwert in der Brust.

Die bisher genannten Marterbilder schliessen sich dadurch zu einer Gruppe zusammen, dass sie keine Handlung darstellen. Meist ist die Marter vollzogen. Nur auf einem der Sebastianbilder sind die Peiniger in ihrem ruchlosen Beginnen gemalt. Wenn sonst überhaupt von ihnen Notiz genommen ist, sehen wir sie weit entfernt auf dem Heimweg begriffen.

Bilder, die nicht nur das Leiden der Opfer, sondern auch das brutale, entmenschte Tun der Henker

darstellen, sind natürlich von einer viel entsetzenerregenderen Wirkung begleitet. Erst hier fühlen wir den ganzen Gang der Folter bis zum Tode mit.

Solche Darstellungen sind daher bei weitem in der Mehrzahl.

Da wir hier keinerlei Vollständigkeit anstreben dürfen, sondern nur durch einige charakteristische Beispiele die grausamen Züge der Zeit auch in der Kunst nachzuweisen bestrebt sind, beschränken wir uns auf wenige, aber bezeichnende Fälle. Alle Phasen der grässlichsten Foltern müssen wir erleben. Hier werden erst die Zangen, die den jungfräulichen Leib zerfleischen sollen, angesetzt (Sebastiano del Piombo «Agathe», Florenz, Palazzo Pitti); hier haben schon die Folterwerkzeuge die Lippen der Heiligen zerfetzt (Granacci «storia di S. Apollonia», Florenz, Akademie). Anderorts sehen wir die Henker, wie sie mit wuchtigen Hieben ihrer Schwerter, Prügel, Lanzen, mit Steinwürfen, Fusstritten das an allen Gliedmassen wunden- und blutbedeckte, kaum mehr menschenähnliche Opfer zu Tode bringen. [Lambertini Michele di Martini «morte di Jacopo di Cassero» (Bologna, Pinakothek); Bronzino «Martyrium des H. Laurentius» (Florenz, Uffizien); Vasari «la visione del conte Ugo» (Florenz, Akademie); Cigoli «Marter des h. Stephanus» (Florenz, Akademie).] Wieder andere Künstler begnügen sich nicht mit einem blutig rohen Gesamteindruck; sie schildern in brutaler Ausführlichkeit unaussprechlich scheussliche Details. Nicolas Poussin lässt dem h. Erasmus in ekler Gemächlichkeit die Därme aus dem Leib winden. Einer der Schergen zerrt neugierig beobachtend den Darmstrang, der sich über die ganze Bildfläche hinzieht, aus dem geöffneten Leib des Opfers und erleichtert so das Geschäft des Mannes an der Spule, die, sich weiterdrehend, mehr

und mehr Ringe vom Gekröse des Heiligen aufrollt. Giuseppe Ribera sucht Poussin zu übertrumpfen («Marter des h. Bartolomeo», Venedig, Akademie): ein Henker hat sich mit grosser Hingabe daran gemacht, dem streng gefesselten Alten vom Knie aus nach oben den Schenkelknochen blosszulegen. Mit der einen Hand zieht er die schon losgelösten Haut- und Fleischteile an, damit das Messer leichtere Arbeit hat. Das erbärmliche Aussehen des zerschundenen Schenkels ist mit erschreckender Genauigkeit wiedergegeben. Ein anderer Henker zersägt mit einem zwischen beiden Händen festgespannten Seil am Ellenbogen des Heiligen den Arm, der bald denselben elenden Anblick bieten wird, wie der Oberschenkel. In ähnlicher Weise stellt Claude David plastisch die Marter des h. Bartolomäus dar (Genua, S. Maria da Carignano). Ein heranschwebender Engel zerrt von der halbzerschundenen Brust des Heiligen ein herabhängendes Stück Haut an sich und macht überdies den Beschauer «in naseweiser Art auf das Leiden des Heiligen aufmerksam» (Burckhard). Den Rekord in dieser Kategorie von Greuelbildern schlägt Gerard David mit seiner im Auftrage des Brügger Magistrats gemalten «Hinrichtung des Sisamnes». Der ungerechte Richter liegt nackt und streng gefesselt auf einer Holzbank. Vier Henker sind bemüht, ihrem Opfer an Armen, Beinen und der Brust die Haut abzulösen. Der eine hat eben erst einen tiefen Schnitt gemacht; der andre ist im Begriff einen breiten Hautlappen von der blutenden Brust zu ziehen; in dem weit auseinander klaffenden rechten Arm wühlt der dritte Scherge, während der vierte mit seiner Aufgabe fast zu Ende ist: vom Oberschenkel bis zum Fuss hat er bereits das Bein der Haut entkleidet, so dass die Muskulatur des Knies und Unterschenkels

ganz frei liegt; nun bleibt ihm nur noch übrig, über den Absatz des Fusses die Haut herunterzuschieben, und damit sind seine gefühllos zupackenden Hände gerade beschäftigt. Den Ausdruck der namenlosen Qualen des Gemarterten hat der Maler in dessen Antlitz gelegt, aus dem der nahe Wahnsinn spricht.

Stoffe, die gleich mehrere Blutszenen auf einem Bild zu vereinigen gestatteten, wurden gerne aufgegriffen. Wenn auch nicht alle Bilder vom Kindermord zu Bethlehem, der Marter der zehntausend Christen, von Kämpfen und Schlachten, vom jüngsten Gericht und von der Hölle auf Greuellüsternheit zurückzuführen sind, so spielt dies Moment doch, mehr oder weniger gemässigt, in alle diese Darstellungen hinein, und ist für viele derselben das herrschende Motiv. Für die Kindermordbilder gilt diese letzte Behauptung fast ausnahmslos. Die ekelhaften Gewalttaten der Henkersknechte des Herodes, denen es Genuss bereitet, die Qualen der verzweiflungsvollen Mütter dadurch zu vermehren, dass sie die Kleinen langsam niedermetzeln; die Gegenwehr der Frauen, die in fast tierischer Wut um ihre Kinder ringen, ihre Feinde mit Nägeln und Zähnen angreifen; die zermetzelten kleinen Leichen mit ihren blutigen, zum Teil furchtbaren Wunden; die erst halb Getroffenen, um die sich Henker und Mütter reissen; dies ganze unmenschliche Chaos kann bei einiger Lebenstreue nicht anders als grauenvoll dargestellt werden. Die Ausschmückung, die sich einzelne Maler erlauben, ist scheusslicher, als man sie durch Worte wiederzugeben vermag. [Fra Giovanni Angelico (Florenz, Akademie), Vittore Carpaccio (Venedig, Akademie), Daniele da Volterra (Florenz, Uffizien), Bonifazio Pitati (Venedig, Akademie), Matteo Giovanni da Siena (München, Pinakothek), Lodovico Mazzolini

(Florenz, Uffizien), Rubens (München, Pinakothek), Luca Giordano (München, Pinakothek)].

Ein Stoff, der in noch erhöhterem Masse als der Kindermord Anhäufung von Greueln zur Bedingung seiner Darstellung macht, ist die Marter der zehntausend Christen. Nur zwei aus der grossen Anzahl von Behandlungen dieses Gegenstandes wollen wir herausgreifen. Carpaccio, der grosse poetische Meister der Ursulalegende, hat schon auf dem Bilde, das den Tod der Jungfrauen Ursulas darstellt (Venedig, Akademie), gezeigt, dass er sein feines, ästhethisches Fühlen in Einzelheiten grob verleugnen konnte. Auf seinem Marterbild der «zehntausend Gekreuzigten am Berge Ararat» ist er überhaupt kaum wieder zu erkennen. Alle Phasen des Kreuzigungsaktes, vom ersten Hammerschlag bis zum Ende der Opfer, sind hier an unzähligen Beispielen breit behandelt. Ströme von Blut fliessen von den Bäumen herab, an denen sich die Märtyrer vor Qualen winden. Ausführlich werden die entsetzlichen Wunden geschildert.

Das unendliche Gewirre, das auf diesem, wie dem Dürerschen Marterbild (Wien, Hofmuseum) herrscht, die Häufung und Wiederholung ähnlicher entsetzlicher Szenen mindert wohl die dramatische Wirkung dieser Darstellungen, steigert aber unsere Gefühle des Widerwillens und Ekels. Gewiss lässt sich manches zur Verteidigung des Dürerschen Bildes vorbringen; gewiss ist auch hier das meisterhafte Können nicht abzustreiten. Und doch darf man das Ganze als eine Verirrung Dürers bezeichnen, die er selbst wohl einsah; denn er machte sich nie wieder an einen ähnlichen Stoff. Da werden die Opfer enthauptet, mit dem Holzbeile erschlagen, gekreuzigt, vom Felsen gestürzt, mit Lanzen durchbohrt. Dazwischen liegen geköpfte, zerschmetterte Leichname oder Teile derelben.

Den weitesten Spielraum gewähren einer greuel- und marterlüsternen Einbildungskraft Stoffe, die nicht allein eine Menge grauenvoller Darstellungen ermöglichen, sondern zugleich auch über Qualen, wie sie im Leben oder der Geschichte denkbar sind, hinauszuschreiten und in dem ganzen Gebiet des überhaupt nur Ausdenkbaren, des Traumhaft-Visionären, des Alpdrucks und Fiebers ausschweifende Phantasie-Orgien zu feiern gestatten: letztes Gericht und Hölle. Die Bilder vom jüngsten Tag geben wenigstens noch Gelegenheit, die entsetzensvollen Eindrücke, die das Los der Verdammten erregt, aufzuheben durch die himmlische Wonne und Seligkeit derer, die zu ewiger Freude eingehen. Ja, auf einigen von ihnen herrschen die beglückenden, friedvollen Szenen durchaus vor. Aber wenn auch, wie auf dem Rubensschen «jüngsten Gericht» (München, Pinakothek) die düstern Töne vor den hellen vollkommen zurücktreten, — sobald wir die grauenvolle Episode eines der Verworfenen zu Gesicht bekamen, der, von einem Höllentier gepackt, schon den Pestatem des Rachens, der seinen Kopf umschliesst, die Zähne des Untiers an seinem Halse spürt und seine Verzweiflung in einem furchtbaren Schrei hinausbrüllt, so sehen wir in den frohen Bildern nur Szenen, die durch ihr grelles Kontrastieren das eben geschaute Elend empfindlicher machen. Auf dem «Höllensturz der Verdammten» (Rubens, München, Pinakothek) herrscht nur mehr Grauen. Reissende Höllenhunde machen sich über ihre Opfer her und zerfleischen sie. Abgerissene Gliedmassen, verstümmelte Leichname füllen den Grund.

Fra Angelico hat sich auf dem Mittelbild des «Giudizio finale» (Florenz, Akademie) völlige Mässigung auferlegt. Dafür tobt er sich auf dem linken Seitenstück seiner Höllendarstellung aus. Bei leben-

dem Leibe werden die Opfer gekocht; Schlangen winden sich an ihnen empor, um sie langsam zu zermalmen; den Geizigen wird Gold in den aufgesperrten Schlund gegossen; rasend vor Hungerqualen fressen andere ihre eigenen Glieder an oder werfen sich auf die zu gleicher Pein Verurteilten, um an deren Fleisch sich zu sättigen. Mehrere werden in den Rachen scheusslicher Ungeheuer geworfen; mit dem Kopf nach unten sehen wir einen an einen Pfahl gespiesst; einem andern zieht ein Dämon aus dem weitaufgeschnittenen Leib die Eingeweide.

Besonders die letzten Motive sind auf dem Inferno Fresko des Pisaner Campo Santo vorherrschend. Eine ganze Reihe der Elenden, denen aus dem aufgerissenen Bauch die Eingeweide weit herausquellen; dann Enthauptete; Oberkörper, denen die Beine fehlen, die auf den wunden Stümpfen aufrecht stehen; manche halten das eigene abgeschlagene Haupt in Händen; sonst dieselben Zerfleischungsszenen, dieselben Foltern, die wir bei Fra Angelico kennen lernten. Und da wie dort die Höllengottheit dargestellt, wie sie ihre Opfer packt und verzehrt; bei Angelico schwimmen diese in einem grossen Becken, in dem der Unhold steht. Sein Dämon übertrifft an Scheusslichkeit den des Campo Santo. Drei entsetzliche Köpfe wachsen aus dem ungestalten Rumpf hervor; aus jedem Rachen hängen blutende Gliedmassen, Oberkörper, Stummeln heraus, an denen die furchtbarsten Bisswunden kenntlich gemacht sind.

Ich glaube, es bedarf keiner weitern Proben mehr aus Bildern, die Massenmartern zum Gegenstand haben.

Zu einer gewissen Vervollständigung des Gesamtbildes über Grausamkeiten in der Kunst fehlt uns nur noch eine Kategorie von Greueldarstellungen.

Wir haben sie im Vorübergehen schon gestreift und werden uns nur kurz mehr bei ihr aufhalten. Ich meine die bildliche Beschreibung von Fäulnis oder Verwesung des menschlichen Körpers. Der Campo Santo von Pisa liefert in seinem «Triumph des Todes» abermals ein treffliches Beispiel. In der Gruppe der Armen und Siechen, die unter heftiger Gestikulation mit ihren verstümmelten Gliedmassen den Tod um Erbarmen, um Erlösung anflehen, gewahrt man einige, an deren zerfressenen Wangen und Nasen die furchtbare Seuche zu erkennen ist, die von ihrem Körper Besitz ergriffen hat. Botticelli hat auf einer seiner fünf kleinen heiligen Geschichten (Florenz, Akademie) dies Motiv des bei lebendem Leib verfaulenden Menschen wieder aufgenommen. Bei ihm tritt es noch furchtbarer hervor: Der Heilige ist vom Aussatz befallen, sein rechter Arm ist angefault; sein Körper an mehreren Stellen blutunterlaufen und mit eitrigen Geschwüren bedeckt. — Für die Darstellung von verwesenden Leichen bietet wiederum der «Triumph des Todes» reiche Ausbeute. Wir verweilen bei der glänzenden Jagdgesellschaft, die frohen Mutes in eine Schlucht geritten und plötzlich auf drei offene Särge gestossen ist. Drei Leichen, in verschiedenen Stadien an die Vergänglichkeit des Irdischen gemahnend, starren ihnen entgegen. Der eine Tote, offenbar der zuletzt abgeschiedene, weist noch am meisten menschliche Form auf. Der Auflösungsprozess macht sich an der Gesichtsfarbe und dem stark aufgeblähten Leib bemerkbar. Der zweite besitzt kaum mehr Menschenähnlichkeit. Die Gesichtszüge sind völlig ineinander verschwommen. Mit seinem herabgesunkenen Unterkiefer, dem offenen Munde und den ekeln Fäulnisfarben bietet dieser Kopf einen abscheuerregenden Anblick. Der dritte Sarg enthält ein Skelett, das

nur an wenigen Stellen noch mit Haut- und Fleischteilen bedeckt ist. Aber nicht nur das Aussehen dieser faulenden Körper will der Künstler vergegenwärtigen. Auch auf den unerträglichen Gestank, der von ihnen ausgeht, muss das Publikum hingestossen werden. Einer der Reiter hält sich mit dem Ausdruck des Entsetzens die Nase zu. Lessing hat derartige grobe Hinweise gelegentlich einer Bemerkung über das Pordenonesche «Begräbnis Christi» (Laokoon XXV) streng getadelt: «denn nicht bloss der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestanks erwecket Ekel.»

Wir wollen diese Betrachtung der Greuel in der Kunst nicht schliessen, ohne noch einen Blick auf die entsetzlichste Verirrung geworfen zu haben, zu der sich die Hand eines Künstlers je verleiten liess: die Darstellung der Pest in Italien (Florenz, Bargello). Diese geradezu ruchlose Schilderung von Sterben, Tod und Verwesung stellt alles bisher Angeführte in den Schatten: Sterbende, die an ihrem Körper furchtbare Pestspuren aufweisen, die keine Kraft mehr besitzen, sich von verwesenden Leichenhügeln, auf denen sie zusammengebrochen waren, zu erheben; Leichen, deren sämtliche Körperhöhlen aufgebrochen sind, so dass alle innern Organe und Eingeweide den Blicken freiliegen; Skelette, an denen noch blutige Fetzen hängen. Ungeziefer aller Art hat sich über Sterbende und Tote hergemacht. Eine grosse Ratte zerrt aus dem offenen Leib einer der Leichen die Gedärme heraus. Grässlicher als wenn sie gemalt, in Stein oder Bronze gebildet wären, wirken diese Verzerrungen in dem bemalten Wachs, das Farbe und Gefüge der vorgeführten Greuel in entsetzensvollem Naturalismus vortäuschen hilft.

Unsere Abschweifung auf kunsthistorisches Ge-

biet ist nun zu Ende. Trotz des Bestrebens, diese Erörterungen möglichst knapp zu halten, obwohl aus der Unmenge hierher gehöriger Kunstwerke nur eine höchst beschränkte Auswahl getroffen wurde, musste geraume Zeit auf diesen Gegenstand verwendet werden. Denn neben den Werken, die für den Zug der Zeit besonders charakteristisch erschienen, durften auch die nicht ausser acht gelassen werden, die auf den intimen Zusammenhang zwischen der bildenden und der dramatischen Kunst der besprochenen Epoche aufmerksam machten. In den vorliegenden Blättern ist nicht der Platz, eingehender von diesen Zusammenhängen zu reden. Wenn man aber die gegebenen Hinweise auf die bildende Kunst vor Augen behält, wird — auch ohne dass wir, vom eigentlichen Thema abschweifend, noch einmal auf diese Punkte zurückkommen und sie ausführlich darlegen — manche Verwandtschaft, Wechselbeziehung und Analogie klar zutage treten.

Goethe fasste nach dem Besuch der Bologneser Pinakothek seine Eindrücke in das Urteil zusammen: «man ist immer auf der Anatomie, dem Rabensteine, dem Schindanger.» [1] Die Geltung dieser Worte beschränkt sich — wie wir gesehen haben — nicht auf Bologna und die dort beherbergten Barokmaler. Es steckt in ihnen vielmehr eine Charakteristik der bildenden Kunst wie der dramatischen Literatur des ganzen hier behandelten Zeitalters.

Die englischen Komödianten hatten dem Greuelwesen auf der deutschen Bühne zu dem breiten Platz verholfen, den es bis ins 18. Jahrhundert hinein behaupten sollte. Früher war man ja auch nicht davor

[1] Goethe: Italienische Reise. Aufzeichnungen in Bologna 19. Oktober abends.

zurückgeschreckt, grauenhafte Szenen auf das Theater zu bringen.[1] Aber sie hatten bis dahin nur eine nebensächliche Rolle gespielt. Auf der Bühne der englischen Komödianten waren sie dagegen zum Hauptfaktor dramatischer Wirkung geworden.

Die englischen Komödianten, die anfänglich, — das heisst, so lange wir es eben mit «englischen» Komödianten zu tun haben, — in ihrer Sprache spielten,[2] konnten sich von dem gedanklichen Unterbau ihrer Stücke, von dem gesprochenen Wort keine Wirkung erwarten. Es lag daher nahe, das Publikum auf andere Weise zu entschädigen, wenn man es nicht verlieren wollte. Dem Auge musste Ersatz für das geboten werden, was dem Ohr entging.

Entsetzenerregende Vorgänge, Blutvergiessen, Marterszenen, Hinrichtungen waren die Speisen, die man deshalb bot; Speisen, die Gryphius und vor allem seine Schüler Lohenstein und Hallmann, die nur ihres

[1] In den Passionsspielen wurde mit beispielloser Gewissenhaftigkeit jeder Buchstabe der heiligen Schrift dargestellt. Mit naiver Brutalität ging man an die Gestaltung grauenvoller Episoden. Besonders auf naturgetreue Nachbildung des fliessenden Blutes hat man es abgesehen. Zur Steigerung des grässlichen Eindrucks muss David ein steinfarben bemaltes Ei, das mit Blut gefüllt ist, an der Stirne des Riesen zerschmettern, müssen die Holzpuppen, die beim bethlehemitischen Kindermord verwendet werden, ebenfalls mit Blut gefüllt sein, sodass jeder Hieb oder Stich der rohen Henkersknechte grausame Spuren hinterlässt. Selbst, dass Christus am Ölberg Blut schwitzt, muss dem Beschauer mit ekeln Mitteln aufgedrängt werden: In der Nähe des Ölbergs ist jemand mit einer Spritze verborgen, der ihm Gesicht und Hände rot besprengt (vgl. J. Baechtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz. S. 265 f.). Devrient führt noch einen weiteren Fall an. Bei der Enthauptung des Johannes sind Blutbeutel so geschickt angebracht, dass nach des Henkers Hieb aus Rumpf und Haupt Blutbäche hervorbrechen; das Haupt ist zudem so elastisch gebildet, dass es mehreremale auf dem Boden aufspringt und jedesmal Blut verliert. Eine Blutlache neben der anderen ziert die Bühne nach dieser Szene. (Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Band I. S. 30.)

[2] Vgl. Creizenach «Die Schauspiele der englischen Komödianten.» S. XXVI.

Vorbilds äusserliche Effekte übernahmen, in raffinierter Zubereitung immer von neuem dem Publikum vorsetzten.

Durch Heinrich Julius von Braunschweig und Jakob Ayrer waren diese aus dem früheren Volksschauspiel übernommenen Motive in ihrer unversagbaren Wirkung erprobt, der Durst der Menge nach immer neuen blutigen Sensationen gesteigert worden. Sie hatten diese dankbaren Mittel dramatischer Wirkung der jüngeren Generation vererbt.

Wie das krankhafte Element — Wirkung auf die Sinne durch Greuel —, das als Charakteristikum des schlesischen Dramas bezeichnet werden darf, auf das Trauerspiel der englischen Komödianten zurückgeht, so auch das Reizmittel, das in weniger unnatürlicher Weise die Sinne erregen sollte.

Man findet häufig die vor Gottsched liegende Periode unsrer dramatischen Entwicklung, vor allem das schlesische Drama, mit den Schlagworten «Grausamkeit und Wollust» abgetan. Während dem ersten Bestandteil dieser Charakteristik als Reizmittel eine beinahe uneingeschränkte Wirkung zukommt, ist der zweite in seinem engeren Sinn durchaus nebensächlich behandelt. Denn bei den Schlesiern fallen die meisten Szenen geschlechtlichen Inhalts, die Schändungsversuche (Lohenstein: «Ibrahim Sultan»), die unnatürlichen Verführungskünste der Mutter am Sohn (Lohenstein: «Agrippina») usw. noch unter den Begriff der Greuel. Unmittelbarer Sinnenkitzel wird nur durch Reden, sehr selten aber durch die dargestellten Vorgänge[1] erzielt. Als gleichwertige Cha-

[1] Einer dieser Ausnahmefälle ist in Lohensteins «Cleopatra» zu finden. Das Urteil des Paris bildet den Gegenstand eines «Reyens». (Ende der 2. Abhandlung.) Um den Jüngling zu berücken, werfen die Göttinnen unter aufmunternden Worten nacheinander die Hüllen von sich, die ihre Schönheit bedeckten.

rakteristika darf man die Begriffe Grausamkeit und Wollust keineswegs nebeneinander stellen. Im Grunde genommen besagen sie nicht, wie das so häufig behauptet wird, verschiedenes. Je nachdem man nach Ursache oder Wirkung frägt, ist bald Wollust, bald Grausamkeit der Ausdruck für dieselbe Erscheinung. Was wir als «Greuellüsternheit» bezeichnen, könnte mit «Wollust durch Grausamkeit» umschrieben werden.

Es waren auch nicht auf das Triebleben abzielende Lockmittel, die, bei den englischen Komödianten schon vorhanden, als wirkungssichere Effekte noch bis ins 18. Jahrhundert hinein reiche Verwendung im Drama fanden.

Die zweite massgebende Kategorie von Sinnen-Wirkungen, die mit den blutrünstigen Schaustellungen in Konkurrenz trat und sie dann ablöste, besass eine viel harmlosere Natur.

Befriedigung der Schaulust war das Ziel; Prunk- und Prachtentfaltung, glänzende Aufzüge, pomphafte Schauspiele aller Art die Mittel. Diese Elemente mögen schon im schlesischen Drama eine gewisse Rolle gespielt haben. Jedenfalls waren sie da aber von der Lust am Grauenhaften überwuchert. Greuel haben auch noch in der Haupt- und Staatsaktion bedeutende Elemente der Wirkung abgegeben. Aber das Hauptinteresse konzentrierte sich hier auf die Schaueffekte. Während dort die grausamen Verzerrungen Zweck waren, das Auge nur eines der Mittel, um sie mitzuteilen, wurden sie hier umgekehrt nur verwendet, wenn man sie zur Befriedigung der Schaulust für geeignet hielt. Wir können auch sagen, die Augenlust ward bei den Schlesiern mit dem Bedürfnis nach Scheusslichkeiten zugleich durch Darstellung des Grässlichen befriedigt. Im Laufe der Zeit aber machte sich eine Gesundung dieses Bedürf-

nisses geltend; Hand in Hand damit ging allerdings auch eine Veräusserlichung. Der Bühnenapparat, der zu Gryphius' Zeiten denkbar primitiv war, gestaltete sich infolge des Verlangens nach sensationellen Schaueffekten zu einer komplizierten Einrichtung aus, mit Flugmaschinen, Vorrichtungen zum Erscheinen und Verschwinden der Götter und Geister, zum Donnern, Blitzen, für Feuerwerk usf.[1]

Aus der Vorherrschaft, die nach dem Gesagten Greuel und dann blendende Schaueffekte bis zu Gottscheds Zeit auf der Bühne inne hatten, erklärt sich die Tatsache, dass die Dramatiker vor Gottsched — wie die altchristlichen Mysterien[2] — nur auf summarische Begebenheitswirkungen, nicht auf individualisierende Menschendarstellung ausgingen. Wir verstehen ferner, dass die Darstellung die Effekte nackt aufdringlich dem Publikum auftischt.

Mit einem Schlage ändert sich das Bild des Theaters, sobald es unter Gottscheds Herrschaft gekommen ist. Ausgeprägtere Kontraste sind in der geschichtlichen Entwicklung von Kulturerscheinungen wohl selten zu finden.

Nicht nur das bisherige Drama, auch das Fundament, auf dem es aufgebaut war, wurde vernichtet. Der literaturgewaltige Philister perhorreszierte alles, was mit dem Sinnenleben in Zusammenhang steht. Er unterdrückte die wahre und einzige Quelle jeder Kunst, weil sie infolge Mangels an einem grossen Dramatiker zu Verzerrungen und Ausschweifungen geführt hatte. Kunst scheint ihm zu nichts anderem nutze, als im Dienst moralisierender Tendenzen aufzugehen. In einseitiger Verblendung will er das ganze

---

[1] Carl Heine, Wanderbühne S. 56.

[2] Devrient, Gesch. der deutschen Schauspielkunst Bd. I. S. 31.

Kunstgebäude auf dem künstlerisch unfruchtbaren Boden des Gedankens, der Verstandesmässigkeit ererrichten [1]; will er alle und jede künstlerische Regung durch pedantisch-kurzsichtige Regeln festgelegt wissen; will er jegliche dichterische Freiheit und Selbständigkeit dadurch verkümmern, dass er eine nach kleinbürgerlicher Beschränkung bemessene «Wahrscheinlichkeit» zum einzigen Kriterium poetischen Schaffens aufwirft.[2] Philosophie in dichterischer Einkleidung ist sein Ideal. Aber was ist das für eine Weltweisheit, die von Gottsched ausgeht? Wer wagt die trivialen Alltagsgedanken, naiven Binsenwahrheiten eines Cato und seiner Nachfolger [Seneka (Kleist), Brutus (Brawe), Codrus (Cronegk) neben den vielen andern] als Elemente zu verteidigen, die irgend eine Bereicherung unseres Denkens und Empfindens, oder einen Fortschritt für die Kunst bedeuteten? Wer vermag sie für Faktoren auszugeben, die imstande wären, die Gestalten des Dramas als Individuen vor uns aufleben zu lassen, sie eines der typischen Züge zu entkleiden, in denen sie versinken?

Die Verphilosophierung des Dramas scheiterte. Und je mehr Gottscheds Stern erblich, umso häufiger wurde der sterile Boden verlassen, auf dem Gedankendramen, die lediglich einen abgedroschenen Lehrsatz illustrieren sollten, ärmlich erwuchsen.

Das Gottschedsche Drama bedeutete den Ausschluss aller sinnlichen Elemente, eine Vernachlässigung der elementarsten ästhetischen Bedürfnisse. Ein Publikum, das gewohnt war, auf der Schaubühne für sein farben- und bilderfrohes Auge Befriedigung zu finden, musste einem Theater, dessen Wirksamkeit

---

[1] Kritische Dichtkunst, X. §§ 5 und 15.

[2] Beyträge zur Krit. Historie IV. 15. S. 395.

in Moralreden und Belehrungsversuchen[1] gipfelte, fremd werden. Gottsched hat wohl das gelöste Band zwischen Schauspieler und Dichter wieder zusammengeschlungen, aber die Verbindung der Bühne mit dem Volk zerschnitten. Sein Drama war eine seichte Nachahmung fremder Elemente, die auf deutschem Boden nie fortkommen konnten.

Seine Verdienste um Beschneidung der unschönen Wucherpflanzen, die aus dem Theater sprossen, sollen jedoch keineswegs verkannt oder geschmälert werden.

Gottsched hat, wenigstens in der Hauptsache und für die nächsten Jahrzehnte, über die Stellung zum früheren Drama und seinen Elementen, über die Bahn, die das deutsche Drama zunächst einschlagen sollte, entschieden. Er hat die Schaubühne gereinigt; deshalb ist es für die nachfolgenden Theoretiker unnötig, sich mit dem vorgottsched'schen Theater auseinanderzusetzen. In Einzelheiten sind zwar Fortschritte zu grösserer Freiheit zu bemerken; die Haupt-Theorien bleiben jedoch geraume Zeit noch von Gottsched beeinflusst.

Der Gedanke, dass die Dicht- und besonders die dramatische Kunst ein Institut zur Belehrung und Erziehung der Masse sei, wirkt in den Köpfen der auf Gottsched folgenden Theoretiker noch lange nach. Nicolai[2] fordert ausdrücklich «moralischen Nutzen», der allerdings nicht zum «Hauptzweck» des Trauerspiels zu machen sei. Aber die Tragödie muss «der Sittenlehre förderlich sein». Auch Moses Mendelssohn «treibt die Moralisation für Tragödie und Komödie immer noch sehr weit».[3] Und Lessing selbst hat sich als Theoretiker von Moraltendenzen im Kunstwerk

[1] Gottsched: Krit. Dichtkunst X. Hauptabschnitt § 15.
[2] Nicolai, Abhandlung vom Trauerspiel D. N. L. Bd. 72 S. 336 f.
[3] Erich Schmidt, Lessing Bd. I. S. 330.

nicht ganz frei zu machen gewusst.[1] Nur Joh. Elias Schlegel, dessen allzufrüher Tod vielleicht mehr noch vom Standpunkte der ästhetischen Theorie als der Dramenschöpfung aus bedauert werden muss, hatte an Stelle der Zweckmässigkeitstheorie eine solche der Glückseligkeit gesetzt. Schüchtern und nicht scharf formuliert tritt in seinen Schriften zuerst der Gedanke auf, dass Kunst Selbstzweck sei.

Gegenüber der Naturnachäfferei, die Gottsched vertrat, fordert Schlegel Ähnlichkeit, nicht Gleichheit mit dem Vorbild. Ja, er geht noch weiter. Jn einer eigenen Abhandlung weist er nach, «dass die Nachahmung der Sache, der man nachahmt, zuweilen unähnlich werden müsse.» — Von den Konsequenzen, die diese Auffassung für unsern Gegenstand hatte, werden wir im Speziellen noch sprechen. — Hierin schlossen sich ihm die späteren Theoretiker an.

Die Verfolgung weiterer Einzelheiten in der Entwicklung der dramatischen Theorie ist für uns hier ohne Belang. Es bleibt nur noch hervorzuheben, dass die späteren Theoretiker nicht wie Gottsched alle Elemente auf der Bühne verdammten, die auf das Publikum einen gewissen sinnlichen Reiz ausüben konnten.

Wir haben bis jetzt zwei grosse Kreise gezogen, deren einer das Drama vor Gottsched in sich schliesst, während der andere die dramatische Entwicklung der Jahrzehnte 1730—70 umfasst.

Innerhalb dieser beiden Kreise, die in ihrer Charakteristik bereits den Schlüssel zu der grundverschiedenen dramatischen Behandlung des Todes bergen, lassen sich einzelne Gruppen scheiden.

---

[1] Ebenda S. 333 ff. Bd. II. S. 112 ff.

Für diese Gruppen können die Umrisslinien bis in die 50er Jahre des 18. Jahrhunderts scharf gezogen werden. Dann aber macht sich bis zur Sturm- und Drangbewegung das Auftreten von Dichterpersönlichkeiten geltend, die weniger gemeinsame Züge aufweisen, von denen keiner — wie früher Gryphius, dann Gottsched — im Hinblick aufs Drama einen grösseren Kreis von Schülern um sich versammelt hat.

Der Tod nimmt im Drama der einzelnen Gruppen eine verschiedene Stellung ein. Wenn auch, wie in so vielen anderen dramatischen Fragen, für die Behandlung unseres Motivs erst das Jahr 1732 (Erscheinen des «Cato») eine durchgreifende Änderung bringt, so sind doch vor- und nachher bemerkenswerte Differenzierungen zu verzeichnen.

Der erste engzusammengehörende Dichterkreis, von dem wir zu sprechen haben, ist die Gruppe, die sich um Gryphius schliesst. Unter diesen schlesischen Dramatikern sind besonders Lohenstein und Hallmann, weniger Haugwitz charakteristisch.

Im schlesischen Drama kommt die Greuellüsternheit zu uneingeschränkter Auslösung. Der Tod wird als Höhepunkt aller Art von grausamem Blutvergiessen betrachtet und dargestellt. Er ist durchaus Selbstzweck. Nur das gewaltsame Sterben ist dem Zeitgeschmack angepasst. Möglichst blutig werden die Todesszenen ausgeschmückt und selbstredend stets auf die Bühne gebracht. Gedehnte, scheussliche Hinrichtungen sind Lieblingsmotiv. Es handelt sich weniger um Darstellung des Sterbens, als um Enthüllung grauenhafter Bilder. Häufig werden grässliche Martern vorgeführt, in breiter Ausschmückung, und dann der eintretende Tod ganz unerwähnt gelassen. Anderseits ist das widerlichste Spiel mit Leichen beliebt.

Die Fabel gibt allein die notdürftigste Verbindung der einzelnen Schauerszenen. Während der wesentlichste Untergrund der Handlung, der Verwicklung, die Charakteristik der Personen usf. nur durch Erzählung nahe gebracht wird, müssen alle grausamen Vorgänge in verletzender Gemächlichkeit vor unsern Augen vorüberziehen. Die Häufung der Greuel grenzt oft ans Unglaubliche.

Alles, nicht nur Bearbeitung, auch die Auswahl der Stoffe deutet auf die blutrünstigen Leidenschaften der Zeit hin. Selbst wenn die Fabel freudig ist, müssen blutige Episoden, breit ausgestaltet, eingefügt werden (Hallmann: «Antiochus und Stratonica»). Dieser Zug macht sich in weniger furchtbarer Erscheinung noch in der Haupt- und Staatsaktion geltend.[1]

Ein flüchtiger Blick auf die massgebenden Theoretiker der Zeit bringt jeden Vorwurf, den man dem Dramatiker machen wollte, zum Schweigen. Die Erkenntnis, dass «das Grässliche nicht tragisch ist», — die Tieck in Beantwortung und erbetener Kritik des vom Verfasser ihm eingesandten «Herzog Gothland»

---

[1] Das beglückende Ende des «Überwinder seiner selbst» (Karl Weiss, Haupt- u. Staatsaktionen) muss grauenvoll eingekleidet werden: der König hat seine Leidenschaft zu Ismene überwunden; sie soll sich ihres Glückes an Seite des geliebten Mannes erfreuen. Zur Mitteilung dieses Entschlusses wählt er eine brutale, unmenschliche Form. Kein Zug verrät seinen innern Sieg. Die Frage, ob sie seinem Begehren willfahren oder Vardanes' Tod erleben wolle, bringt Ismene auch nicht einen Augenblick ins Wanken. Da gibt der König einer seiner Kreaturen einen mystischen Befehl, der das Schlimmste erwarten lässt. Die hintere Szene öffnet sich. Ein schwarz ausgeschlagenes Zimmer wird sichtbar; in ihm ein Block, Beil und ein mit rotem Tuch bedeckter Korb. Ismene eilt, vor Entsetzen halbgelähmt, auf den Korb zu; sie erwartet des Geliebten Leiche zu sehen. Aber als sie das Tuch weggerissen hat, glänzen ihr Krone und Szepter entgegen. Der König hat die Hälfte seines Reiches an sie abgetreten. Vereinigung der Liebenden, Rührung, Freude ....

noch Grabbe[1] nahzulegen für nötig hielt —, schlummerte tief. Spezielles, Hierhergehöriges wird von den alten Theoretikern eigentlich gar nicht gesagt. Aber aus ihrer Auffassung vom Charakter der Tragödie ergibt sich genug über die Verwendung von Todesmotiven auf der Bühne, ihre Darstellung und Behandlung.

Der Kreis der tragischen Stoffe wurde von Julius Caesar Scaliger so eng gezogen, dass Scherrs scharfes Wort,[2] es sei wohl Überzeugung Lohensteins gewesen, «die wahre Welt des Tragöden liege zwischen dem Bordell und Schindanger» als Überzeugung zugleich der andern zeitgenössischen Dramatiker und der Theoretiker bezeichnet werden darf: «Res Tragicae grandes, atroces, iussa regum, caedes, desperationes, suspendia, exilia, orbitates, parricidia, incestus, incendia, pugnae, occaecationes, fletus, ululatus, coquestiones, funera, epitaphia, epicedia.»[3]

Die häufig zitierte Definition Opitzens von der Tragödie ist lediglich eine abgeschwächte Übersetzung der Scaligerschen Worte. Die Tragödie handelt «nur von Königlichen willen, Todtschlägen, verzweiffelungen, Kinder- und Vätermorden, brande, blutschanden, kriege und auffruhr, klagen, heulen, seuffzen und dergleichen.»[4]

Bedeutender als diese unoriginelle Definition ist der Hinweis auf Daniel Heinsius, der ein Lehrbuch zum Verfassen von Trauerspielen gegeben hat. Dessen

---

[1] Tieck, Brief an Grabbe vom 6. XII. 1822. Grabbes Werke (Ed. Grisebach) I. X. ff.

[2] J. Scherr, Deutsche Kultur u. Sittengesch. 11. Aufl. 1902, S. 411.

[3] Julii Caesaris Scaligeri «Poetices libri septem» Ed. sec. MDLXXXI IIII idea cap. XCVII S. 366.

[4] M. Opitz «Buch von der deutschen Poeterei» 1624 Abdruck N. d. L. Nr. 1, S. 22.

Erklärung der aristotelischen Katharsis[1] ist zu charakteristisch für die theoretische Auffassung der Zeit, als dass sie hier verschwiegen werden dürfte:

«Talem (sc. habitum) e Tragoediae representatione nasci. nam ut artem quandam perficit quemadmodum oportet, qui illius usum longa sibi actione comparavit: ita objectorum quibus excitari in animo affectus solent, assuetudine quadam mediocritatem eorum induci.»[2]

Durchaus abhängig von Scaliger, den er wiederholt zitiert, ist auch Harsdörffer. Seine Auffassung der Tragödie deckt sich Wort für Wort mit der Scaligers. Im Anschluss an seine Interpretation des Begriffs «Trauerspiel» verdeutscht er eine Stelle aus seines Meisters Poetik, die zunächst nur eine breitere Ausführung des schon Gesagten bildet, dann aber auch einen wichtigen Hinweis bietet auf die Behandlung, die den dramatischen Gegenständen: der grossen Herren «Verzweiflung, Mordtaten, Blutschande, Schlachten, Tod usf.» zuteil wurde. «Das Trauerspiel ist

---

[1] Die Katharsis, die der Zankapfel der Theoretiker noch Jahrhunderte lang blieb, wurde durch Breitinger auf ebenso naive, aber noch köstlichere Weise interpretiert. «Die Nachahmungskunst ist geschickt, auch die Gemüthes-Leidenschaften von allen widrigen Folgen und Zufällen völlig zu reinigen.» D. h. die Ursache, dass «die künstlichen Vorstellungen von erschrecklichen und furchtbaren Dingen in der Nachahmung ergetzlich werden,» liegt in einer frohen Genugtuung, dass der durch das Drama erfolgten Erregung und Leidenschaft «keine solchen Ungelegenheiten folgen als die ernstlichen Bewegungen zu begleiten pflegen.» Das ist so recht die spiessbürgerliche Freude des lustwandelnden Krämers aus dem Osterspaziergang (Goethe: «Faust»):

> «Nichts Bess'res weiss ich mir an Sonn- und Feiertagen
> Als ein Gespräch von Krieg und Kriegsgeschrei,
> Wenn hinten, weit, in der Türkei
> Die Völker aufeinanderschlagen.»

(Vgl. J. J. Breitinger, Kritische Dichtkunst, 3. Abschnitt, S. 76, Zürich, bey Conrad Orell und Comp. 1740.)

[2] Daniel Heinsius «de tragoediae constitutione» Ed. auct. 1643 p. 12.

eine ernstliche uñ prächtige Vorstellung einer traurigen Geschichte ..... nicht nur in Wortê | sondern in wirklicher Ausbildung der Unglücksfälle | durch welche bei den Zusehern Erstaunen uñ Mitleiden erreget wird.»[1] Zu dieser in Theorie und Praxis vorherrschenden Ansicht setzt sich Harsdörffer im weitern Verlauf seiner Abhandlung in Widerspruch: «grausame Marter und Pein so die Henkerbuben verüben | werden auf den Schauplätzen nit gesehen | sondern von den Botten oder auch der Geplagtê Angehörigen uñ Freundê erzehlet.»[1] Gründe für diese Erklärung anzugeben, hält Harsdörffer nicht für nötig. Er unterstützt vielmehr durch die nachfolgenden Äusserungen die gegenteilige Ansicht. «Erstaunen uñ Mitleiden» hervorzurufen hat er mit Scaliger als Ziel der Tragödie hingestellt. Nun räumt er den Italienern ein, «gewisslich den Zuschauern eine grosse Verwunderung und nicht geringes Mitleid» zu verursachen, dadurch, dass sie gerade alle furchtbaren Szenen, eben jene «Marter und Pein» auf der Bühne vorführen, so z. B. der Gewohnheit huldigen «die Häubter auf den Tische etwan in Schüsseln aufgetragen vorzuweisen und die vermeintlich enthaubte Personen unter den Tisch zu verstecken» — übrigens ein interessanter Hinweis auf die Inszenierung solcher Szenen, die uns noch begegnen werden! — Die einzige Konsequenz, die auch der Dramatiker, der sich aus diesem Buch Rats erholen wollte, ziehen wird, muss auf eine Nichtbefolgung der Forderung Harsdörffers hinauslaufen, auf Übernahme des Brauches der Italiener. Nicht nur, dass man der Gunst der Masse dadurch sicher ist, man erfüllt ja zugleich den idealen Zweck der

---

[1] Harsdörffer «Poetischer Trichter». Zweyter Theil V. «von den Schauspielen insgemein und absonderlich von den Trauerspielen». Nürnberg. In Verlegung Wolffgang Endters 1640, S. 70 ff.

Tragödie. Harsdörffer fand in seinem Bestreben, Greuel künftig von der Bühne fernzuhalten, weder Kampfgenossen noch Nachfolger.

Eine tiefe Kluft trennt den Gryphiusschen Kreis und seine Theoretiker von dem nachfolgenden Dramatiker, der in der Geschichte des Dramas eine ziemlich isolierte Stellung einnimmt. Christian Weise, ein pedantisch schulmeisterlicher Kopf ohne künstlerische Qualitäten, gibt in seinen Dramen Ablagerungen seines historischen und biblischen Wissens. Seine speziellen theoretischen Anschauungen sind allein aus seinen Dramen zu entnehmen.

Er macht scharf Front gegen den schlesischen Schwulst. Allem, was sein nüchterner Verstand nicht fassen kann, ist er abhold. Mit den Wundern, den Geistererscheinungen, geheimnisvollen Eingriffen höherer Mächte, die in Träumen oder Ahnungen Kommendes künden, wirft er auch ein gut Teil der blutigen Verzerrungen[1] über Bord. Er stellt das menschliche Leiden und den Tod nicht dar, um ihn, wie seine Vorgänger, zum Hauptfaktoren seiner Wirkungen auf das Publikum auszubeuten. Ihn interessiert ein Todesfall nur als Element seiner Fabel, mit deren andern Bestandteilen er ihn keineswegs gleichwertig behandelt. Mit verblüffender Schnelligkeit geht Weise in der Regel über die Mord- und Todesszenen hinweg. Dramatisch durchgeführt ist keine. Samt und sonders sind sie in szenische Bemerkungen hineingedrängt, werden also nur pantomimisch zum Ausdruck gebracht. Auch Leichen vermeidet Weise auf die Bühne zu bringen. Wenn er je einmal bei einem

[1] Wenn wir späterhin in Weiseschen Dramen doch noch einige für unsern Magen unverdauliche Untaten zu kosten bekommen, dürfen wir nicht vergessen, dass diese in keinem Verhältnis zu den Scheusslichkeiten stehen, die das Publikum auf der Bühne zu sehen gewohnt war.

Sterbenden oder Toten verweilt («König Wenzel», «Markgraf v. Ancre»), so tut er das nur, um durch den ernsten Hintergrund die von ihm beliebten, frivolen Roheiten besser hervortreten zu lassen. Wo sonst eine Darstellung der Todesszene nicht in Eile abzuwickeln wäre (z. B. bei Hinrichtungen), greift er zur Verlegung hinter die Bühne, zur Erzählung.

In der kurzen Skizze einer Sterbeszene (Tobias, «Wenzel») finden sich gewisse Anläufe zu einer Psychologie des Sterbenden.

Ein Äquivalent bietet der nüchterne Schuldirektor dem Publikum dafür, dass er es nicht in demselben Masse wie seine Vorgänger mit Blut und Greueln traktiert. Diese Ersatzgabe — wir haben sie schon gestreift — ist unserm Geschmack ebenfalls zuwider: Roheit in sittlicher und ästhetischer Hinsicht, Frivolitäten [1] durchdringen Weises sämtliche Dramen. Von der Volksbühne hat Weise diesen übeln Brauch übernommen, der jede Einheitlichkeit der Stimmung, jede tiefere Wirkung von vornherein zerstört. Mit Shakespearescher Technik hat dieser jämmerliche Behelf, die Gunst des Publikums durch Wirkung auf die roheren Elemente desselben zu gewinnen, auch nicht das mindeste gemein.

Was sich von den Bestandteilen des älteren Volksschauspiels, des literarischen und dann des mehr volkstümlichen Weiseschen Dramas die Gunst des Publikums erworben hatte, ist in den Haupt- und Staatsaktionen wiederzufinden: der ganze Apparat von

---

[1] Besonders verwunderlich ist die oft auftauchende Frivolität in sexueller Beziehung, wenn man bedenkt, dass Weise seine Dramen von Schülern aufführen liess. Unmöglich können doch pädagogische Zwecke oder auch nur wohltätige Einflüsse mit Szenen verbunden werden, in denen die unflätigsten Spässe, die verderbteste Gesinnung zutage treten (z. B. «Masaniello», Gärtnerszene).

Geister- und Engelserscheinungen, von vordeutenden Träumen, Prophezeihungen, Hinrichtungsszenen, Mord- und Bluttaten. Die Frivolitäten, mit denen Weise seine Dramen durchsetzt hatte, und der Brauch, eine derblustige Person in die dramatischen Vorgänge zu verstricken, wurden mit einer wahren Gier übernommen. Die Kreuzung zwischen unflätiger Posse und einer auf hohen Stöckeln einherstolzierenden Tragödie, tritt in den Haupt- und Staatsaktionen noch widerlicher als bei Weise hervor.[1]

Aus all diesen rohen Elementen, deren beifällige Aufnahme häufig genug erprobt war, die Anziehungskraft und Einnahme, das treibende Moment aller Bemühungen der Wandertruppen, versprachen, flickten die Schauspieler — denn diesem Beruf gehören die meisten Dichter der Staatsaktionen an — ihre Machwerke zusammen. Oft wurde zwischen den einzelnen wirkungsvollen Partien nicht einmal der notdürftigste innere Zusammenhang hergestellt. Ähnlich wie im früheren Ritterroman waren alle Abenteuer und Begebenheiten nur dadurch zusammengehalten, dass sie ein und dieselbe Person erlebte.[2]

Die Haupt- und Staatsaktionen basierten völlig auf der Wirkung ihrer Schaueffekte. Nur unter diesem Gesichtspunkt war für sie der Tod interessant: als Ausstattungselement. Über Sterbeszenen geht man ebenso rasch hinweg wie Weise. Der schon eingeleitete Versuch, die Seelenzustände des Sterbenden

---

[1] Während (in dem Spiel «gestürzte Thyranney oder Triumpf der Liebe und Rache» K. Weiss S. 72 ff.) Cleonte den Tyrannen Pellifante durchbohrt, «kann Hanswurst seine Fopperei nach Belieben machen.» Geradezu ekelerregend ist eine verwandte Szene in «Enthauptung des weltberühmten Wohlredners Ciceronis»: Tullia ist ohnmächtig über den toten Geliebten gesunken. Über diese «eigentümliche» Situation des Brautpaares macht Hanswurst garstige Glossen.

[2] Vergl. C. Heine, Wanderbühne S. 25.

zu spiegeln, wird nicht wieder aufgenommen. Man lässt viel Blut fliessen und doch das Drama gern ein gutes Ende nehmen, weil es so der Masse gefällt. Meist liegen Mord und Hinrichtungsszenen hinter der Bühne. Werden sie auf der Szene vorgeführt, so dienen sie nur als kurze Überleitung zum Haupteffekt: der Apotheose.

Man wagt selten einen Schluss mit tödlichem Ausgang der Hauptperson. Wo er nicht vermieden werden kann, wie im «Papinian» und «Essex», da wird er nicht als das notwendige Ende des Helden, wie es seine unbeugsame Festigkeit (Papinian) oder seine tragische Schuld (gleichzeitige Liebe und gleichzeitiger Betrug zweier Frauen im «Essex») nach sich ziehen muss, sondern als Resultat einer Intrige oder eines Missverständnisses hingestellt. Und nicht einmal mit dieser Abschwächung begnügt sich der Bearbeiter. Er fügt noch ein paar tröstliche Szenen hinzu: im «Papinian» eine Totenfeier am Grabmonument, im «Essex» eine prunkvolle Königswahl.

Lebende Bilder, Apotheosen am Grabmonument («Papinian»), am Paradebett («Karl XII.», «Nepomucenus»), Blicke auf den Richtplatz nach vollzogenem Urteilsspruch («Karl XII.»), das sind die Rahmen, innerhalb derer die Haupt- und Staatsaktion den Tod verwendet.

Gottscheds Kampf gegen Sinneswirkungen im Drama lässt ihn allen Frivolitäten, Wundern, Schaueffekten, Greueln abschwören. Feierlich wird Hanswurst von der Bühne verbannt.

Tadelnd zählt unser Leipziger kritischer Heros die Gryphianischen Geistererscheinungen, Allegorien usf. auf.[1] «Zaubereyen .... schicken sich für unsere

[1] Kritische Dichtkunst X. Hauptstück § 28.

aufgeklärte Zeit nicht mehr, weil sie fast niemand mehr glaubt.» [1] In seinem Kampf gegen das «Wunderbare in der Poesie» versteigt er sich zu der heute empörend lächerlichen Äusserung: «Das Mährchen von D. Fausten hat lange genug den Pöbel belustiget: Und man hat ziemlicher massen aufgehört, solche Alfanzereyen gerne anzusehen.» [2]

Aller Wahrscheinlichkeit zuwider ist es, meint Gottsched ferner,[3] «wenn uns Belagerungen der Städte, ganze Schlachten, die Herabsteigungen der Götter und dergleichen Dinge vorgestellet werden.» Wie verträgt sich aber mit diesen Verdammungsurteilen, die Gottsched über alle die Augen reizenden Bühneneffekte ausspricht, der Rat, den er den Dramatikern in den «Beyträgen» [4] gibt: «Wenn der Dichter die Zuschauer recht aufmerksam machen will: So muss er ihnen so viel zeigen, als möglich ist.» [5]

Wir stossen bei Gottsched fast mit jedem Schritt auf oberflächliche, widerspruchsvolle, aber dünkelhaft vorgetragene Ansichten.

Auch in seiner Stellung zum Tode schliesst sich Gottsched an die Franzosen an, die «gemeiniglich

---

[1] Boileau gibt in der «Art poétique» den Rat:
«Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable.» (3. Gesang, Vers 47.)

[2] Kritische Dichtkunst V. Hauptstück § 18.

[3] Beyträge zur critischen Historiae IV. 15. S. 390 ff. Wenn ich hier und im Folgenden wiederholt von Gottsched als dem Verfasser der in den «Beyträgen» erschienenen Abhandlung über den Tod spreche, so geschieht dies nicht aus Unkenntnis der Sachlage. Dieser Aufsatz ist zwar anonym erschienen, aber die allgemein geteilte Überzeugung geht dahin, dass hinter dem Anonymus Gottsched als Autor steht.

[4] Beyträge IV. S. 393.

[5] Hier schliesst sich Gottsched an Horaz an, dessen ars poetica er übersetzt der kritischen Dichtkunst vorausschickt:
«segnius inritant animos demissa per aurem
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator . .» (V. 181 ff.)

sehr furchtsam sind, die Todesfälle selten auf die Schaubühne bringen und nicht wie die Engländer darinnen eine Zierde des Schauspieles sehen.»

Vollständig die Todesfälle von der Bühne verbannen kann auch Gottsched nicht[1]: «Diejenigen Todesfälle aber schliesse ich alle zuerst aus, welche wieder die innere Wahrscheinlichkeit (ein im Vorhergehenden erläuterter Terminus) sündigen, oder welche zum wenigsten allzu grausam und widernatürlich sind.»[2]

Aber nicht allein die zuletzt genannten Todesfälle will Gottsched von der Bühne verbannt haben. Die Grenzen sind noch enger gezogen. Der Tod einer Person, «der zur Auflösung nichts beyträget»,[3] wird ebenfalls hinter die Szene verwiesen, sowie «alle Todesfälle, welche sich schon in der Erfindung nicht zur Auflösung des Knotens schicken.»[4] Den etwas dunklen Begriff dieser letzten Kategorie erhellt Gottsched durch einige Beispiele. Er meint, «wenn jemand an einer ordentlichen Krankheit stürbe, oder vom Schlage gerührt würde: oder, wenn jemanden ein Stein auf den Kopf fiele und ihn erschlüge, und so ferner,» dürfe sein Tod nicht dargestellt werden. Der Frage nach den Beweisgründen dieser Ansicht entwindet sich der Leipziger Gelehrte mit der recht vagen Erklärung, «weil es hierher eigentlich nicht gehöret und zudem schon für sich als fehlerhaft erkannt wird.» Noch an anderer Stelle derselben Ab-

---

[1] Beyträge IV. 15. S. 397.

[2] Wieder führt Gottsched nur einen Gedanken des Horaz allgemein aus:
«ne pueros coram populo Medea trucidet
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus.» V. 185.

[3] Beyträge IV. 15. S. 405.

[4] Ebenda S.406.

handlung[1] spricht er den engherzigen und äusserlichen Gedanken aus, dass nicht das, was der Künstler aus einem Stoff machte, sondern die Materie selbst durchaus die Hauptsache sei: «Gemeine Todesfälle kommen nicht auf die Schaubühne, sondern nur sonderbare.» Abermals einen gewissen Widerspruch mit der engen Begrenzung für die Todesfälle, die Gottsched auf der Bühne zulässt, schliesst die Behauptung in sich: «Sonderbare Todesfälle können die menschlichen Gemüter mehr als etwas rühren, und in Erstaunen setzen.» Warum lässt er dann nicht möglichst viele vor die Augen des Publikums bringen?

Die tatsächliche Ansicht Gottscheds über Zulässigkeit und Verwendung des Todes auf der Bühne, ist demnach, herausgeschält aus den mancherlei widerspruchsvollen Erklärungen, ungefähr folgende: Nur der «sonderbare» Tod einer Hauptperson, der zur «Aufwicklung des Knotens gehöret, sich auch in der Erfindung zur Auflösung des Knotens schicket», nicht «wieder die innere Wahrscheinlichkeit sündiget» und nicht «allzugrausam oder wiedernatürlich» ist, darf vor seinem strengen Richterauge den Weg zur Bühne passieren. Diese geradezu mörderischen Einschränkungen sind mit einer Verweisung des Todes hinter die Szene gleichbedeutend; zum mindesten geben die für Gottsched entscheidenden Momente in ihrem Kautschukcharakter Handhabe, jeden Tod von der Bühne zu verdammen.

Das Bestreben Gottscheds, genau Natur nachzuahmen, müsste zu Todesszenen führen, die an Furchtbarkeit hinter Hallmannschen Greuelszenen trotz ihres verschiedenen Charakters nicht zurückständen. Deshalb meidet er sie oder straft sich selbst Lügen, in-

[1] Beyträge IV. 15. S. 396.

dem er die Natur ver-, aber nicht nachbildet («Cato»). Schlegel bleibt wenigstens konsequent. Es ist «wohlgetan», «Unähnlichkeiten in die Nachahmung zu bringen, wenn man dadurch ein grösseres Vergnügen erhalten kann,»[1] oder wenn «das Vergnügen, das wir suchen, durch die Ähnlichkeit unterbrochen würde». Deshalb wird man bei der Darstellung des Todes auf der Szene «dasjenige, was bey dem schrecklichen Augenblicke noch süsses und sanftes wahrgenommen werden kann .... zu der Vorstellung des Todes gebrauchen können; kurz man wird selber eine Art des Todes schaffen müssen, die sich jedermann wünschen möchte, und keiner erhält. Denn wenn Raserey, Ohnmacht und Tod so schrecklich abgebildet würden, als sie in der Tat sind: so würde sich öfter das Vergnügen, das uns die Nachahmung derselben gewähren sollte, in Entsetzen verkehren.»[2] Aus Rücksicht, dass dem Publikum Widerwillen und Ekel erspart bleibe, diktiert Schlegel diese Fälschung der Natur, die im Kleinen, zur Milderung herbeigezogen, der Szene nur nützen, aber strenge und als wichtigste Richtschnur befolgt, der Dichtung schweren Schaden zufügen kann.

Auf diese Weise den Tod auf der Bühne wenigstens möglich zu machen, schien Schlegel vor allem besser als das naive, bühnentaktische Manöver, das, als notwendige Konsequenz der Gottschedschen Lehren, häufig in den «Schaubühne»-Dramen Verwendung findet. Ausdrücklich verwirft er diese Methode. Er will nicht, «dass man unter Weinen und dem Geschrey der Umstehenden, wenn alle seufzen und ausrufen: Ach! er wird blass! ach! er erstarrt! ach! er stirbt! einen armen Sterbenden, welcher itzt die Augen

---

[1] Ästhetische u. dramaturgische Schriften. D. L. D. S. 102.
[2] Ebenda S. 103.

zuthun sollte, mit seinen schwachen Füssen bemühen und vom Schauplatz abtreten lassen solle, damit er nicht vor den Augen der Zuschauer sterbe.» [1]

So ausführlich wie von Gottsched finden wir den Tod im Drama nirgends mehr behandelt. Mit Ausnahme von Schlegel nimmt überhaupt keiner der in Betracht kommenden Theoretiker mehr auf diesen Gegenstand und die mit ihm auftauchenden Fragen Bezug.

Gottscheds Theorien wurden keineswegs sämtlich oder gar strenge in ihrer ganzen Ausdehnung von seinen dramatischen Schülern zur Tat gemacht.

Der Tod im Drama des Gottschedschen Kreises wird auf der Bühne als jäh hereinbrechender Schlag gezeichnet, oder hinter die Szene verlegt, und uns auf andere Weise nahgebracht, wenn der Grundton, auf dem sich die Hauptakkorde des betreffenden Werks aufbauen, nicht gerade während einer Todesszene besonders kräftig angeschlagen werden kann.

Dieses Faktum tritt aber gerade bei den um Gottsched gescharten Dramatikern nicht selten ein. Die natürliche Folge ist dann, dass die Sterbeszene im Vordergrund des Interesses steht. Ihre Veranlassung — es handelt sich fast ohne Ausnahme um gewaltsamen Tod — wird meist hinter die Szene verwiesen. Tod und Sterben ist aber dann nicht Selbstzweck, sondern allein Mittel, den «moralischen Lehrsatz, den der Poet seinen Zuschauern auf sinnliche Art einprägen will» [2] recht auffällig heraustreten zu lassen, um die Charakterisierung der Hauptfiguren zu fördern. Nicht in dem Sinne, dass wir es mit ausgeprägten Persönlichkeiten zu tun hätten. —

[1] Ebenda S. 103.
[2] Gottsched: Krit. Dichtkunst. 2. Aufl. Leipzig 1737. S. 674.

Über Zeichnung von Typen kommt man nicht hinaus. — Auch nicht im Sinn einer Versenkung in die Seelenzustände, die dem erwarteten Tod vorangehen.

Im allgemeinen treffen die eben gegebenen Richtungspunkte nicht nur für die engere Gottschedsche Schule, wie sie sich etwa aus der «Schaubühne» ergibt, zu. Nur geringe Abweichungen unterscheiden die mehr vereinzelten, selbständig hervortretenden Dichter von dieser Clique.

Als gemeinsames Merkmal dürfte man vielleicht für diese letzterwähnten Dramatiker (Wieland ausgenommen) angeben, dass der Tod wieder mehr seiner selbst wegen in den Mittelpunkt dichterischen Interesses rückt. In einer Art, die wir als Rückfall in die Anschauungsweise der Schlesier bezeichnen könnten, bei Ch. F. Weisse und Gerstenberg. Die Freude am Grausamen, der Wunsch durch Grauen Wirkungen zu erregen, diktiert diesen beiden Dichtern manche Züge ihrer Todesbehandlung. Diese Elemente kommen allerdings nicht mehr wie Ende des 17. Jahrhunderts zu ausschliesslicher Wirkung; auch treten sie in weitaus gemilderter und verfeinerter Gestalt auf.

Daneben aber wird das Todesmotiv in einer Weise zum Gegenstand dichterischer Bearbeitung gemacht, die das Zeichen für eine neu einsetzende Entwicklung im Drama ist und weit über das 18. Jahrhundert hinauszeigt. Die dramatische Behandlung all seiner Begleiterscheinungen, Vertiefung in die Seele der Sterbenden und der Umgebung, taucht als künstlerisches Problem auf. Der psychologische Roman Richardsons machte im deutschen Drama seine Wirkung geltend und veranlasste Lessing in der «Miss Sara Sampson» zum ersten Versuche, in dieser Art das Sterben, den Tod zu behandeln. Klop-

stock hat dann «Adams Tod» ganz allein auf dieses Element gestellt, das noch reicher gestaltet in Friedrich Müllers Skizze «Der erschlagene Abel» wiederkehrt, um im Goetheschen «Prometheus», wenn auch nur flüchtig berührt, doch zu voller Wirkung zu kommen.

Tod auf der Bühne.

Hinrichtung.

Keine Todesart hat so viel Grauen und Schrecken im Gefolge, keine kann in ähnlichem Masse blutig ausgeschmückt werden, wie die Hinrichtung. Es ist daher erklärlich, dass ein Zeitalter, dessen Dichter und Publikum sich an Greuelliebe und Bluttrünstigkeit zu übertreffen bemüht sind, dieses Motiv ganz besonders bevorzugte. Man wurde im 17. Jahrhundert nicht müde, die unzähligen und ewig gleichen Hinrichtungsszenen anzuschauen. Der Dichter brauchte sich nicht einmal die Mühe zu machen, auf Variationen des Themas auszugehen.

Gryphius befleissigt sich noch einer gewissen Mässigung. Zwei seiner Trauerspiele sind von Hinrichtungen frei. Aber seine Nachfolger kennen keine Grenzen mehr. Bei Hallmann erreicht die Verwendung des Motivs den Höhepunkt. In seinen fünf Trauerspielen werden nicht weniger als 17 Hinrichtungen auf der Bühne vorgeführt. Dann macht sich ein Erlahmen des Interesses an diesem Schauspiel geltend. Weise (Zittau) verlegt seine Exekutionen hinter die Bühne; nach den Haupt- und Staatsaktionen, die auch hier einen Rückfall in den überwundenen Geschmack bedeuten, spielen Hinrichtungen kaum mehr eine Rolle. Und wenn die dem Stoffe zugrunde liegende Geschichte sie erfordert (Klopstock: «Salomo»,

Wieland: «Johanna Gray», Weisse: «Richard III.»), so findet der Akt regelmässig hinter der Bühne statt.

Unter den Begriff Hinrichtung fallen hier nicht allein die an den bekannten Zeremonien weithin erkennbaren Fälle, sondern jeder gewaltsame Tod, der auf einen Urteilsspruch hin erfolgt und in der Regel nicht von dem, der das Urteil gefällt hat, vollstreckt wird.

Wir handeln zunächst von der Hinrichtung auf der Bühne, beschränken uns also auf Gryphius, Hallmann, Haugwitz und die Haupt- und Staatsaktion.

Bei weitem nicht der Reichtum von Hinrichtungsarten, wie er in Wirklichkeit, besonders in den vielgestaltigen Hexen- und Inquisitionsprozessen[1] sich breit machte, wird von den Dichtern verwertet. Man beschränkt sich auf die Arten, die vor die Augen des Publikums gebracht und möglichst scheusslich verzerrt werden konnten.

Vom Prügeltod macht allein Causin Gebrauch. Der heldenmütige Knabe Januarius («Felicitas», übersetzt von Gryphius) ist zu diesem grausamen Ende verurteilt. Aus der bei Causin befremdenden Einsicht, dass dies zu Tode Peitschen vor den Augen des Publikums doch das Mass des Erträglichen überschreite, verlegt er den Vollstreckungsakt hinter die Bühne. Später war man übrigens hinsichtlich des Prügeltodes nicht mehr so delikat. Bei der auf der Bühne dargestellten Ermordung Agrippinas im gleichnamigen Lohensteinschen Trauerspiel fällt dem Prügel neben andern Mordwerkzeugen seine Aufgabe zu.[2]

---

[1] Vgl. Graf Hoensbroech: «Das Papsttum in seiner sozial-kulturellen Wirksamkeit». 1. Bd., vorzüglich 1. Buch VI, VII; 3. Buch IV.

[2] Sogar in reiferen Jahren des fein besaiteten 19. Jahrh. wagt es Grabbe («Hermannschlacht» Eingang 1. Szene, ed. Grisebach III. Bd. S. 324) einen Germanen auf der Bühne zu Tode peitschen zu lassen.

Für Causin war wohl auch das Streben nach Abwechslung massgebend, um ihm die genannte Todesart und den Sturz Sylvans vom Felsen zu diktieren. Er stand ja vor der Aufgabe, sieben Menschen innerhalb eines Aktes hinzurichten.

Die Haupt- und Staatsaktion, welche das Ende des heiligen Johann von Nepomuk behandelte, war durch die Ueberlieferung gebunden. Die Legende erzählt, dass der Heilige in den Wellen der Moldau den Tod fand.

Technische Schwierigkeiten mochten wohl den Gebrauch des Scheiterhaufens nicht ratsam erscheinen lassen. Wir finden ihn nur in Gryphius' «Katharina von Georgien» und in Hallmanns «Sophia».

Dass es der jungen Fides (Hallmann: «Sophia») durch inbrünstiges Beten gelingt, das Aufflammen des Holzstosses zu verhindern, so dass sie durch einen Speerstich zu Tode gebracht werden muss, darin sehen wir nicht nur einen künstlerischen Einfall des Dichters, sondern eine wohlbedachte Rücksichtnahme auf die technische Darstellungsmöglichkeit.

Der Strang findet zuerst bei Lohenstein Anwendung. Der Charakter dieser Todesart bringt einen gewissen Zwang zur Mässigung mit sich, was jedenfalls die Ursache war, dass die schlesischen Dramatiker sie nicht häufig anwandten. (Neben Lohenstein nur noch Hallmann.) Aber nur Hyrcans Erdrosselung (Hallmann: «Mariamne») wirkt im Vergleich zu den andern Hinrichtungen massvoll. Dem Erwürgungstod der Pagen Mariamnes gehen greuelvolle Marter voraus, die den möglichen mildernden Eindruck verwischen.

Als Opfer werden den Göttern in Lohensteins «Sophonisbe» zwei Römer dargebracht; eine Form der Hinrichtung, die wir zu Gottscheds Zeit noch auf

der Bühne finden (Grimm: «Banise»); allerdings nur bis zu dem Augenblick durchgeführt, in dem das Opfer den Todesstoss erhalten soll. Zur Tötung kommt es nicht, denn Banise wird gerettet. — Das Knabenopfer, das Salomo dem Moloch bringen lässt, wagt Klopstock nur zu erzählen.[1]

Mit dem Experiment, den Hunger zum Hinrichtungsmittel zu machen, steht Hallmann unter seinen Zeitgenossen vereinzelt da. Diese Todesart entsprach nicht dem Geschmack des 17. Jahrhunderts. Sie bot den Augen kein grässliches Schauspiel; es floss kein Blut. Zudem vermochte Hallmann nicht, die unsäglichen Qualen der Sterbenden lebendig und anschaulich zu machen, ihr furchtbares Schicksal niederschmetternd zu gestalten. Kein anderes Mittel weiss er, um ihre Leiden zu vergegenwärtigen, als ihnen wohlgesetzte Ausführungen, in denen ab und zu von ihrem Zustand, von ihren Qualen die Rede ist, in den Mund zu legen, und sie von Zeit zu Zeit einen Schmerzenslaut ausstossen zu lassen. Diese Szene ist mehr denn irgend eine novellistisch gehalten. Wir hören immer den Dichter reden.

Was für atembeklemmende Bilder entrollt dagegen Gerstenberg in seinem «Ugolino». Lähmendes Entsetzen hält uns die fünf Akte hindurch gebannt. Hier ist es nicht ein langhingezogener Entkräftungstod; hier sind die Personen nicht Drahtpuppen, an denen der Dichter seine Erzählung demonstriert. Der leidenschaftliche Kampf zwischen dem unerbittlich näher kommenden Tode und der kräftigen Gesundheit Ugolinos und seiner Söhne wird mit machtvoller Energie geführt. Wir gewahren, wie der Wahnsinn seinem

---

[1] Grabbe dagegen scheut sich nicht, die riesige, erzene Bildsäule des Götzen mit den rotglühenden, dampfenden Händen («Hannibal») und die Opferung der Kinder auf die Bühne zu bringen.

Bundesgenossen Tod den Sieg erleichtern hilft. In den Wünschen der Bedauernswerten, in ihren Taten, in allen Worten sehen wir den Reflex ihres furchtbaren Leidens, obwohl sie kaum einmal selbst vom Hunger, seinen Qualen oder ihrem Befinden sprechen. Indem Gerstenberg die grässlichen Folgen des Hungers uns vor Augen führt, erzielt er die packende Wirkung, die Hallmanns Zustandsbild versagt sein musste. Die Form, in der Gerstenberg seine Absicht ausführt, ist allerdings durchaus verfehlt und gibt dem Werk Züge von Unwahrscheinlichkeit, die sich bis zur Lächerlichkeit steigern. Vor allem ist es ein Unding, dass sechs- und dreizehnjährige Knaben so gewandt mit der Sprache umzugehen wissen, so reif und weitsehend denken, wie Gaddo und Anselmo; dass sie selbst in Augenblicken leidenschaftlicher Verzweiflung und kindlich-träumenden Selbstvergessens jeglichen naiven Naturlaut vermissen lassen.

Weitaus am meisten ist die Hinrichtung durch das Beil beliebt. Lohenstein übertrifft hierin seine Konkurrenten, die mit Enthauptungen auch nicht sparsam umgehen. In der «Epicharis» lässt er sechs Römer durch das Beil zum Tode befördern. Szenen, die, im Hinblick auf die Haupthandlung ganz nebensächlicher Natur, hinter die Bühne hätten verlegt werden müssen, wenn es Lohenstein um künstlerische Ökonomie seines Werks und nicht einfach um Verblüffung des Publikums durch Blut und Greuel zu tun gewesen wäre. An eine Einheit der Handlung kehrte man sich im 17. Jahrhundert nicht; die unwichtigsten Episoden wurden, wenn sie nur Wirkung versprachen, breit ausgesponnen, so dass die Haupthandlung häufig genug ganz hinter ihnen verschwindet.

Zweifellos sind die meisten Enthauptungen auf der Bühne vorgenommen worden. Mehr als bei den

andern Hinrichtungsarten empfinden wir hier den Mangel szenischer Bemerkungen. Weder in Vorreden, noch in Anmerkungen, noch an sonst irgend einer Stelle wird davon gesprochen, wie die Enthauptungen szenisch dargestellt worden sind.

Das Dunkel, das sich um die meisten Dramen des 16. Jahrhunderts[1] breitet, überzieht auch noch das 17. Jahrhundert. Wir können nicht einmal mit Bestimmtheit sagen, dass die einzelnen Werke, um die es sich hier handelt, aufgeführt worden sind.[2] Jedenfalls müssen wir sie uns auf die Bühne gebracht vorstellen.

Es scheint unmöglich, dass die Enthauptung in ihrem ganzen Vorgang vor den Augen des Publikums stattgefunden habe. Wollen wir auch zugeben, dass die Greuelliebe des Jahrhunderts sich bei den besonders von Hallmann beliebten «stillen Vorstellungen» zum höchsten Gipfel verstiegen habe, dass hier vor den blutbeschmierten Rumpf des Delinquenten ein künstliches Haupt zu krassester Illusionssteigerung gelegt worden sei, — bei Hinrichtungen, deren einzelne Phasen wir verfolgen, die uns nicht nur in Form von lebenden Bildern als vollzogen dargestellt wurden, können derartige Machinationen nicht Platz gegriffen haben.

In seinem «Carolus Stuardus» gibt uns Gryphius einen gewissen Anhalt, wie die Enthauptung vor sich gegangen sein mag. Dass viele der späteren Hinrichtungsszenen die Elemente wiederholen, auf die wir uns im «Carl Stuard» stützen, kann zur Bestätigung unserer Vermutung dienen. Die Jungfrauen,

[1] Expeditus Schmidt: «Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas» S. 170.

[2] Nur dass zu Schlegels Zeit Gryphiussche Dramen nicht «öffentlich aufgeführt» wurden, geht aus einer Stelle der «Vergleichung Shakespeares und Gryphs» hervor (D. L. D. 26. S. 77/78).

die von den Fenstern des Schlosses aus der Hinrichtung zuschauen, bezeichnen in ihren Äusserungen all die Handlungen des Königs, der Henker und andern Teilnehmer, die von diesen selbst nicht mit Worten begleitet werden. Würden wir den König und seine Schergen selbst noch vor Augen haben, so wäre das eine wie das andere unnötig. Von dem Augenblick an, in dem der Delinquent an den Block tritt, wird er wohl durch geschickte Gruppierung der Umstehenden unsern Blicken entzogen worden sein. Diese Annahme wird noch dadurch unterstützt, dass stets der Vollzug der Hinrichtung durch einen der Anwesenden besonders zur Kenntnis gebracht wird. Wenn Elisabeth die enthauptete Leiche ihrer Stiefschwester (Haugwitz: «Maria Stuarda») bei ihrem Eintritt erblickt hätte, wenn sie nicht ihr wie uns verborgen auf der Bühne läge, dürfte sie nicht erstaunt nach der Ursache des Volksjubels fragen.

Bei der Menge von Hinrichtungen durch das Schwert konnte nicht immer der ganze Apparat einer grossen Schaffottszene Anwendung finden. Nur Carl Stuards Hinrichtung spielt sich auf dem «schrecklichen Schaugerüst», das im Schlosshof aufgeschlagen wurde, ab. Haugwitz lässt schon Zweifeln Raum. Die Jungfrauen, die die Königin begleiten, sprechen nur von einem Block, als sie die Richtstätte betreten. Sonst wird in der ganzen Szene mit keinem Worte von der Örtlichkeit Erwähnung getan. Diese Mängel, die besonders Regisseur und Leser empfinden, wurden erst in späterer Zeit vermieden, als der Rat Hédelin d'Aubignacs bekannt geworden war. Der französische Kunstrichter empfiehlt den dramatischen Dichtern, den Ort der Handlung und die «Auszierung des Schauplatzes» in der Rede der handelnden Personen zu erklären.[1]

---

[1] Vgl. Antoniewicz, Vorrede zu J. E. Schlegels «Schriften» D. L. D. XIX.

Der Scheiterhaufen für Catharina v. Georgien ist im Vorhof des königlichen Palastes errichtet. Weitaus die meisten Hinrichtungen finden im Kerker der Verurteilten statt. Sogar Nero (Lohenstein: «Epicharis») macht von einem eigens für diesen Zweck errichteten «Mordplatz der Verurteilten» nur einmal Gebrauch.

Die wütende Tyrannei mancher Despoten findet bisweilen auch darin Ausdruck, dass sie das in höchster Erregung eben gefällte Todesurteil nicht aufschieben, sondern an Ort und Stelle gleich vollziehen lassen. Papinian (Gryphius) fällt in dem Empfangsaal, wohin ihn der Kaiser befohlen hatte, um ihn zum letztenmal zur Verteidigung des Mords an Geta zu bewegen. Die Gärten, die Hadrian (Hallmann: «Sophia») zum Schauplatz seines Liebesglücks ausersehen hatte, werden, als Sophia sich seiner Brunst weigert und die fürchterliche Erregung des Kaisers noch durch den Eingriff höherer Mächte gesteigert wird, zur Hinrichtungsstätte für ihre Kinder.

Im Grunde genommen mag es ziemlich gleichgültig gewesen sein, wohin der Dichter die Hinrichtung verlegte. Bei dem primitiven Bühnenzustande des 17. Jahrhunderts mögen sich der kaiserliche Palast, die Lustgärten, Hofräume und der Kerker der Gefangenen kaum voneinander unterschieden haben. Es liegt keine Veranlassung für die Annahme vor, dass die Bühne zu Gryphius' Zeiten reichhaltiger ausgestattet gewesen wäre, als die deutsche Schulbühne des 16. Jahrhunderts, der jegliches Interieur fehlte.[1] Über ärmliche Andeutungen der Szenerie ist man jedenfalls nicht hinausgekommen. Vom Dichter gegebene Hinweise auf die Ausstattung, wie der Befehl

[1] Exp. Schmidt: «Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas» S. 135 ff.

des Blutrichters (Gryphius: «Catharina v. Georgien»): «eilt, setzt den Holzstoss auf! bringt pech! bringt holtzgebünder» und dann: «eilt! werft sie auf die flammen»; oder Ausrufe, wie sie sich den Jungfrauen beim Betreten der Richtstätte in Carl Stuard entringen «o schrecklich schaugerüst»; oder die Aufforderung des Statthalters, Sophias Tochter (Hallmann) auf «diesen Scheiterhaufen zu werfen», sind nur als Winke für das Publikum, wie sich seine Phantasie betätigen solle, zu verstehen. Davon, dass das Bühneninterieur an und für sich schon die für das Kunstwerk nötige Stimmung erzeugen, den Zuschauer in den Bannkreis der dichterischen Vorstellungen reissen könnte, war keine Rede. Die Szenerie war eher dazu angetan, die Illusion zu zerstören. Diese ärmlichen Bühnenverhältnisse erklären die sonst nicht recht verständliche Tatsache, dass die Dichter des 17. Jahrhunderts von keinem der Mittel Gebrauch machten, wie sie der technische Bühnenapparat zur Erhöhung der Wirkung an die Hand gibt.

Die Schaffotszene des «Carl Stuard» wird den spätern Dichtern zum Vorbild für ihre Hinrichtungsdarstellungen. Gryphius selbst verwendet die hier von ihm gegebenen Elemente wieder, wenn es einen Tod durch Henkershand zu zeichnen gilt.

Auf die Tränendrüsen ihres Publikums wirken die Dichter gerne durch Szenen, in denen sie den Verurteilten von seiner Familie, seinen Freunden oder der treuen Dienerschaft Abschied nehmen lassen. Bei dieser Gelegenheit muss der Delinquent eine männliche Fassung an den Tag legen. Er darf seinen Schmerz nicht durchscheinen lassen, im Gegenteil muss er denen, die ihn in seinen schweren Stunden stützen sollten, oft selbst Trost bringen.

Wenn es ihm der Tyrann nicht verwehrt, so trifft

der Verurteilte Verfügungen über sein Vermögen, bestimmt, was mit seinem Leichnam geschehen solle; auch auf das Heil seiner Seele ist er bedacht.

Wird dem Delinquenten Zeit gegeben zwischen Urteilsverkündigung und Hinrichtung, so füllen die eben genannten Momente lange Szenen. Von seinem Kardinalfehler, einer ermüdenden Rhetorik, lässt sich Gryphius hierbei zu endlosen Reden und stetigen Wiederholungen verleiten. Lohenstein und Hallmann können für den Einzeltodesfall, deren sie in einem Stück so viele zu erledigen haben, nicht viel Zeit aufwenden. Bei ihnen drängen sich alle Lebensäusserungen, die dem Delinquenten noch vergönnt sind, in die Hinrichtungsszene selbst zusammen.

Der Hinrichtungsvorgang spielt sich wenig formell ab. Nur Haugwitz hält es für nötig, das schriftlich niedergelegte Todesurteil vor dem Todesgang noch einmal vorlesen zu lassen (« Maria Stuarda »). Sonst geschieht des Urteils nur Erwähnung, wenn der Gefangene den Spruch, der über ihn gefällt wurde, noch nicht kennt, und der Henker sein trauriges Geschäft damit einleitet, dass er ihn verkündet. Meist wird dem Todeskandidaten, während die Schergen ihre Vorbereitungen treffen, zu einem längern Erguss Zeit gelassen. Unter Gespräch mit seinen Freunden, Unschuldsbeteuerungen wird das Opfer entkleidet, das den Henkern des öftern hierbei behilflich ist. Niemals bedarf man der Gewalt. Gutwillig schreitet der Delinquent auf den Block zu. Bevor er sich, den Streich zu empfangen, vorbeugt, kniet er zu einem letzten Gebet nieder, und kaum ist seine letzte Bitte verklungen, so ist auch schon sein Haupt gefallen.

Wenn einzelne Fälle mit dem eben gezeichneten Vorgang nicht übereinstimmen, so werden wir im weiteren Verlauf der Untersuchung noch darauf hinweisen.

In der geschilderten Weise vollzieht sich die Hinrichtung Stuards, Papinians (Gryphius), der Kinder der Felicitas (Causin) und alle Enthauptungen bei Hallmann. Dieses gottbegnadeten Dichters unentschuldbare Bequemlichkeit verdient noch ein besonderes Wort. Er begnügt sich, die einmal nach Gryphiusschem Muster gestaltete Hinrichtungsszene ohne die geringste Modifizierung, so oft er sie braucht, wiederzubringen. Ja, er wagt sogar, innerhalb desselben Auftritts dreimal seine Schablone zu verwenden. Die drei Kinder der Sophia werden nacheinander hingerichtet. Jedem von ihnen werden ein paar Worte des Abschieds vergönnt; jedes von ihnen kniet vor dem Richtblock, beziehungsweise dem Holzstoss zu einem kurzen Gebet nieder und endet mit dessen letztem Wort das Leben.

Bei der Hinrichtung des Bischofs und Morus («Catharina») nimmt sich Hallmann nicht einmal die Mühe, die Szene noch auszuführen, nachdem er die Todeskandidaten von Freunden und Gattin hat Abschied nehmen lassen. Er lässt es bei den Bemerkungen bewenden: «Nachdem sich der Bischof entkleidet, gehet er zu seinem Richtblock, kniet darnieder und betet.» Und gleich darauf: «Nachdem sich Morus entkleidet, geht er ebenfalls zu seinem Richtblock, kniet darnieder und betet.»

Für die weitern Fälle, in denen Hallmann seine Schablone wiederholt: Josephus («Mariamne»), Symmachus und Boëtius («Theodoricus») darf ich mir wohl das Zitat sparen.

Eine gewisse Abwechslung bringt Hallmann in die Hinrichtungsszene der «Mariamne» dadurch, dass er der Musik eine Rolle zuteilt. Nachdem Mariamnen ein Hauptmann das Todesurteil und seine sofortige Vollstreckung verkündet, zwei Priester ihr die Freuden

des Paradieses verheissen haben, singt sie «knieende ein Sterbe-Liedgen», das sich mit den anderorts gebrauchten Gebeten deckt.

Im allgemeinen ist der Vorgang bei den andern Hinrichtungsarten derselbe. Katharinas Feuertod wird sehr rasch und vermutlich den Augen des Zuschauers verborgen, vor sich gegangen sein.

Die Erdrosslungsszenen sind ausserordentlich kurz gehalten. Lautlos vollzieht sich die Erwürgung der Pagen Mariamnes (Hallmann), die durch vorhergehende, furchtbare Foltern entkräftet sind. Gleich auf den Befehl: « werft ihnen Schlingen an », bezeichnet der Blutrichter ihre letzten Atemzüge:

«Sie röcheln! sie vergehn! die Ohnmacht nimmt sie fort.»

Der eigentliche Hinrichtungsakt ist auch bei Hyrcans Erwürgung nicht breiter gehalten (Hallmann: « Mariamne »). Man lässt dem Alten nur Zeit, in einem Gebet sich Gott zu empfehlen, während « im Verborgenen in ein dazu gespieltes Pfeiff-Werk von zwei Diskantisten folgende Worte zierlich gesungen werden: Heilig! Heilig! Heilig! Ist der Herr Zebaoth. Alle Lande sind seiner Ehren voll.» Dieser musikalische Erguss soll wohl vergegenwärtigen, dass der Alte in Frieden mit dem Himmel davonzieht und bereits von Engeln erwartet wird, die ihn in die Ewigkeit geleiten sollen.

Ibrahim (Lohenstein: «Ibrahim Sultan»), wie später Kiosem (Krüger: « Mahomed ») sehen, während sie sich im Kerker der Verzweiflung und Selbstvorwürfen über ihre Taten überlassen hatten, plötzlich die vermummten Schergen nahen. In einem Gefühl der Erleichterung, bald von dem quälenden Gewissen befreit zu sein, bieten sie dem Strang ihren Hals dar und während die Henker ihr Werk vollziehen, fällt der Vorhang.

Die beiden Hinrichtungen, die wir zu Gottsched Zeit noch auf der Bühne sehen, unterscheiden sich von den früheren nicht nur dadurch, dass sie unblutig und unter Vermeidung von Greueln vor sich gehen. Wir sehen sie auch nicht auf der Bühne zu Ende geführt. In der «Banise» (Grimm) kommt es überhaupt nicht zum Vollzug der Hinrichtung und in «Mahomed» (Krüger) fällt noch zuvor der Vorhang.

Für Nepomuks Ertränkung (die «Marter des heil. Johannes von Nepomuk») ist die Schablone des Enthauptungstodes, so weit es anging, beibehalten. Auf dem Weg zur Brücke wird uns Johannes, von seinen Schergen begleitet, vorgeführt, damit er in längerer, schöngereimter Rede die Fassung, mit der er zum Tod geht, auseinandersetzen, der Erde «Gute Nacht» sagen und Prag Errettung von den wütenden Tyrannen, diesen selbst aber ein schlimmes Ende verheissen kann. Als er geendet hat, treibt ihn der Hauptmann zur Eile: «Mache forth, damit wir auf die Brucke kommen.»

Joannes: «Umb auf selber mich mit der glückseeligen Ewigkeit zu vergesellschafften.»

Der Hauptmann bleibt auf der Bühne zurück; Johannes erscheint mit den Soldaten «auf der Brucken». Dort kniet er, wie seine älteren Leidensgenossen, nieder und befiehlt seine Seele dem Herrn. Wie früher üben auch hier die Schergen die Rücksicht, so lange mit Ausübung ihres Amtes zu warten, bis ihr Opfer zu Ende gebetet hat.

Bei des Heiligen Tod wurde die Würde gewahrt. Anders bei der Enthauptung Quidos («Joh. v. Nepomuk»), wo die der Haupt- und Staatsaktion eigene Vermischung des roh-possenhaften und des steiftragischen Elements Platz greift. Diese Szene fällt ganz aus dem Rahmen der bisher behandelten. Quido,

ngeklagt, «die Königin umbarmet und den königjchen Purpur mit dem Lasterkotte besudlet zu haben», rfreut sich eines Urteils und einer Hinrichtung kurzer Hand. Doktor Babra wird von Wenzeslaus gebeten, den Spruch zu fällen. Er entledigt sich seines Auftrags auf «lustige Art». Ein Befehl des Königs: «Gevatter, schmeisset dem schelmen den Kopf herunter» und der Scharfrichter macht sich an sein Werk: «Damit will ich bald fertig werden, herr gevatter.»

Man sieht, dass das Publikum der ewig gleichen Hinrichtungen müde war. Seine Roheit forderte ein neues Element. Scherze, wie sie vielleicht früher im Zuschauerraum laut geworden waren, wollte man nun von der Bühne herunter vernehmen. Und doch musste die Illusion, dass es sich um ein grauenerregendes Schauspiel handle, gewahrt bleiben. Der Delinquent musste den feierlich ernsten Ton dessen, der vom Leben Abschied nimmt, beibehalten. Ein schwülstig überladenes Gebet ist seine letzte Äusserung.

Lohensteins Hinrichtungen sind in ihrem Verlauf von den bisher genannten verschieden. Wir brauchen aber hier nicht im einzelnen darauf einzugehen, weil sich seine Darstellung des Akts aus der Zeichnung seiner Charaktere ergibt. Und von der Charakteristik der Opfer wollen wir nun besonders handeln. Selbstredend finden sich nicht alle Charakterzüge, die wir zusammentragen, um den Typus des schlesischen Märtyrers zu zeichnen, auf jeder der in Betracht kommenden Figuren vor. Wenn der Dichter sich aber überhaupt einer Charakteristik seines Helden unterzieht, so benutzt er eines oder mehrere der nachgenannten Merkmale.

Vor allen Dingen sind die Märtyrer in den Dramen der Gryphius, Hallmann und Haugwitz ohne Schuld und Fehl. — Carl Stuard ist die einzige Aus-

nahme; aber auch seine Fehler sind möglichst gemildert. — Was sie dem Verderben in die Arme treibt, sind Eigenschaften, die man gemeiniglich als Vorzüge ansieht. Herzensgüte, die an Schwäche grenzt (Gryphius: «Leo Armenius»), ist noch die verdammenswerteste unter ihnen. Denn Liebreiz und Anmut wird man den Frauen ebensowenig wie Glaubenstreue, oder den Männern energischen Kampf für ihre Überzeugungen zum Vorwurf machen.

Wir haben es bis Gottsched mit ausgeprägten Typen von Märtyrern des Glaubens, der Herrschsucht, der Liebe und der Tyrannenfurcht zu tun. Gryphius, Hallmann und Haugwitz betonen den Leidenscharakter, den hingebenden Gottesglauben, die Opferfreudigkeit und Unschuld ihrer Opfer. Sie bilden sich ein Märtyrerideal, das fleisch- und blutlos, ohne jeglichen individuellen Zug zum stets benutzten Schema wird. Verkörperte Prinzipien sind diese Gestalten. Übernatürliche seelische und körperliche Kräfte zeichnen sie aus. Weder furchtbare Drohungen, noch lockende Versprechungen sind imstande, sie einen Schritt breit von ihrer Überzeugung abzubringen. Die unsagbarsten Foltern erdulden sie, ohne mit der Wimper zu zucken. Triumphierend sehen sie dem Tod entgegen.

Zu ihrer Charakteristik wird die Umgebung beigezogen. Die Freunde müssen verzweifelt und niedergedrückt erscheinen, damit der Held Gelegenheit hat, seine Charaktergrösse durch den Trost zu entfalten, den er, der eigentlich Trostbedürftige, spendet. Um des Todgeweihten Edelsinn, seine Unschuld besser hervortreten zu lassen, müssen die Tyrannen oder ihre Kreaturen die teuflischste Bosheit und die gemeinste Brutalität an den Tag legen. Sie müssen des Opfers Qualen verschärfen, damit dessen Kraft

und Mut leuchtender hervortritt. Des Märtyrers eigenes Handeln trägt nicht zuletzt zu seiner Charakterisierung bei. Er legt selbst Hand an, die Hinrichtungsvorbereitungen zu beschleunigen; entkleidet sich, bindet sich die Haare auf, die den Henker bei seiner Amtswaltung hindern könnten. Er scheidet ohne Groll, verzeiht seinen Mördern und ist im letzten Augenblick noch darauf bedacht, den Freunden Freude zu bereiten, indem er ihnen teure Andenken an sich schenkt oder seine Leibeigenen freilässt. Segenswünsche für Freund wie Feind vollenden das Bild himmlischer Güte. Um nicht in seinem letzten Zwiegespräch mit Gott gestört zu werden, bittet der Todgeweihte den Henker, erst dann seines Amts zu walten, wenn er ihm ein Zeichen gegeben habe.

Carl Stuard (Gryphius):

«Wenn ich die händ ausbreit, verrichte deinen streich.»

Maria (Haugwitz):

« Du, wann nach dem Gebeth wir uns recht ausgestreckt
Verrichte deinen Streich » — —

Ibrahim Bassa (Lohenstein):

« Schlingt uns den Strick nur an, wenn wir den Kopf gesteckt
« Zur Erden, dann zieht zu — — — »

Eine solche naive Schwarz-Weiss-Zeichnung meidet Lohenstein, so gut er es kann; frei bleibt er von diesem Fehler auch nicht. Vor allen Dingen ist er Mensch und glaubt von sich und seinen Geschöpfen nichts Menschliches fern. Die Religion spielt bei ihm nicht die dominierende Rolle wie bei seinen Zeitgenossen. Er verwendet sie mehr zur Dekoration. Was nützt seinen Helden ein Gebet, wenn sie gleichwohl dem Leben entsagen müssen! Denen, die ihr Leben vernichten, Gutes zu wünschen, dünkt ihm lächerlich. So gehen denn seine Gestalten unter männlichem,

resigniertem Gleichmut [Seneca («Ibrahim Sultan»)], stolzem Schweigen [Asper, Flavius, Scevin («Epicharis»)], oder kräftigen Flüchen und Drohungen [Quinctian, Epicharis («Epicharis»)] in den Tod. Auch feige Geschöpfe, die um ihr Leben betteln [Rufus, Piso («Epicharis»), Achmet («Sultan Ibrahim»)], und wenn sie sehen, dass der Tod unausweichlich ist, wenigstens noch für ihre Familie um Gnade winseln, bringt Lohenstein auf die Bühne. Schuld haftet an jedem; mag sie auch nur in der Teilnahme an einer Verschwörung bestehen, die ein Ende mit greuelhafter Tyrannei machen will, aber immerhin gegen das rechtmässige Haupt gerichtet ist (Epicharis und ihre Genossen).

Dass sich die Hinrichtungsszenen kaum von einander unterscheiden, dass der Dichter meist die althergebrachte Schablone benutzt, selten individuelle Züge zufügt, wird am besten ersichtlich, wenn wir betrachten, welcher Art die Reden der Todgeweihten sind, und wie der eingetretene Tod jeweilen bezeichnet wird. Wir haben schon gesehen, dass die Opfer meist mit einem Gebet ihr Leben beschliessen. Bei der grössten Anzahl der Fälle gipfelt dies Gebet in einer Bitte um Aufnahme in das «himmlische Reich». Wir finden hier meist sogar dieselben Ausdrücke wiederholt. Anderseits offenbaren sich gerade in diesen Stossgebeten besonders charakteristisch die Eigentümlichkeiten der Zeit.

Hallmann bewährt auch hier sein Phlegma. Hyrcan («Mariamne») endet mit fast den gleichen Worten wie die Kinder der Sophia: «Nimm Schöpffer mich zu Dir.»
Fides («Sophia»): «Erlöser nim mich auf!»
Charitas: «Und wenn Charitas sinckt nieder, so führ Sie zur Engel Schaar!»

Der Bischof (Hallmann: « Catharina ») beweist seine Vertrautheit mit dem Grafen Zinzendorf, der den Kultus des Bluts und der Wunden Christi, besonders « des Seitenhöhlchens » ins Masslose getrieben hatte.[1] Er fleht zu Gott:

« Steh mir itzt gnädig bey und führe meine Seele
Ins rechte Engelland,[2] in deiner Wunden Höle.»

Morus (Hallmann: « Catharina ») bleibt bei den Bildern aus dem alten Testament:

«Nimm meine Geister auf in deine Gnaden Schoos.
So schadet mir gantz nichts der Mord-Tyrannen Stoss.»

Die am Hungertod Sterbenden (Hallmann: «Theodoricus ») fühlen genau den Augenblick, der ihrem letzten Atemzug vorausgeht.

Johannes I: «Wolan, ich bin erhört, der Angst-Schweiss wird vermehrt!
Herr! ich befehle meinen Geist in deine treue Hände.»

Bei ihnen findet sich schon die späterhin in Gebrauch kommende schlechte Gewohnheit, novellistisch den Zustand des Sterbenden und zwar durch seinen eigenen Mund schildern zu lassen. Agapetus II. bringt einen detaillierten Bericht seiner letzten Empfindungen:

« Es vergehet mir auch nunmehr
Mein Gehör
Der Augen Liecht
Verlässet seine Pflicht.
Ein schwartzer Flor bedeck't die Fenster meiner Sinnen
Und Clotho will den Draht nicht länger spinnen.»

Aber auch hier darf die Bitte nicht fehlen:

« Ach JESU nimm mich auf in dein besterntes Reich.»

---

[1] Scherer, Gesch. d. deutsch. Literatur, S. 346.
[2] Diese Wortspielerei wird späterhin gerne wieder benutzt.

Ebensowenig, wie beim Tod des Theodorus und Agapetus I., die in Choro ausrufen:

« O Gott, wir geben dir die anvertraute Seele
Begnade sie JESU! »

Aber da diese Worte den Vers nicht schliessen, sinnt Hallmann auf eine neue Nuance. Er fügt ein « Wir scheiden nun ab » bei, ein Ausdruck, der als Vorläufer für das späterhin als letzten Ausruf so beliebt gewordene: « ich sterbe » aufgefasst werden kann, das durch Mylius' Postulat von den meisten Dramatikern der Gottsched'schen Zeit gebraucht wurde. Aber auch damit begnügt sich Hallmann nicht. Die Qualen dieses furchtbaren Tods sollen in letzten Schmerzensschreien noch einmal recht lebendig vergegenwärtigt werden; die Ausführung dieser Absicht ist den vorhergehenden Schmerzensrufen, wie « ach abgemergelte Hertzen! » « ach unerträgliche Schmerzen! » kongenial: « Jammer! Ach! Jammer! Ach! Jammer! Ach! Weh! »

Auch Symmachus und Boëtius (« Theodoricus ») beschliessen ihr Leben mit der bewussten Bitte. Letzterer nicht, ohne zugleich ein ganz dunkles Bild zu geben.

Symmachus: « So nim o JESU mich in dein saffirnes Reich. »

Boëtius: « Und wenn mich nun der blanke stahl
Ins Leichentuch verhüllet
So zeige mir den Sternen Saal! »

Haugwitz (« Maria Stuarda ») zollt ebenfalls dieser Schablone Tribut:

« Du wolst nun meinen Geist
.... In deine Wohnung nehmen.
Den Geist, den ich biss an mein Ende
Befehl in deine Hände. »

Dass die Haupt- und Staatsaktion sämtliche Trivialitäten aus der früheren Zeit übernimmt, wird nicht wundernehmen. Denn Trivialitäten sind bei der Masse beliebt, und auf Wirkung bei der Masse hat es die Haupt- und Staatsaktion abgesehen.

Quido: « die Seele nimm o Gott, weil sie von dir gekommen, dir leb und sterbe ich, es sey dein will und ziel. »

Joannes: « nembt mich in Euren schoos, ich sterbe — Jesu — dir. »

Gryphius findet für Papinians Worte einen kleinen persönlichen Zug. Dieser edle Alte ist auch angesichts des Todes mit denen beschäftigt, denen sein ganzes Leben diente. Seine letzte Bitte gilt Rom:

« Und (wo ich was bitten kan)
Schau diess reich heilwertig an. »

Beliebt ist es auch, das letzte Gebet durch einen Abschiedsruf an die Erde zu beschliessen. An Stelle des « lebe wohl » tritt häufig der in gleichem Sinn gebrauchte Ausdruck « gute Nacht ».[1]

Carl Stuard (Gryphius): « Hier lieg ich. Erden! gute Nacht!

Joseph (« Mariamne »): « Nun Erden gute Nacht. »

Mariamne selbst: « Wir küssen Block und Beil, gehab dich Erden wohl. »

Spes (« Sophia »): « Und hiermit gute Nacht. »

Johannes I. (« Theodoricus »): « Ihr liebsten gute Nacht! »

---

[1] In jeder Abschiedsrede ist diese Formel mindestens einmal zu finden. Um nicht in zu hohem Masse zu ermüden, muss ich hier auf Beispiele verzichten. Ausdrücke wie « zu guter Nacht segnen » (Lohenstein: « Ibrahim Bassa »), « zu guter Nacht beklagen » (Gryphius: « Cathar. v. Georgien ») stehen neben dem einfachen « gute Nacht », das der zärtliche Gatte Boëtius (Hallmann: « Mariamne ») in einer ganz geschmackvollen Wendung bringt: « Nun gute Nacht mein zuckersüsser Schatz. »

Im Gebet von der Erde zu scheiden entsprach, wie wir gesehen haben, nicht den Charakteren, wie sie Lohenstein zeichnete. Er lässt natürlichen Gefühlen Raum.

Quinctian und Scevin (« Epicharis ») bieten ihr Haupt unter Drohungen dem Henker. Sein Blut, meint Quinctian, werde in das Tyrannenkleid Neros viel schwärzere Flecken machen als auf des Henkers Klotz. Scevin fasst sich kürzer: « wohl wisse, dass ich ihn vor Minos Richtstuhl lade ».

Wenn sich der Grimm der Wehrlosen nicht durch Drohungen entlädt, so kann er es durch Flüche oder durch Aufstachelungen der Henker. Schon Causin machte von dem letzteren Moment Gebrauch. Die ingrimmige Märtyrerwut der Knaben (« Felicitas ») kommt in Aufforderungen zum Ausbruch wie:

« Komm! stoss dein schwerdt durch mich! Du magst diess herz gewinnen.
durchgrabe lung und mark! Reiss darm und leber aus!
Reiss glied von gliedern ab! »

Lätus (Gryphius: « Papinian ») wütet ebenso:

« lass in der adern brunn, lass (weil ich so soll sterben)
Lass sclavin syriens dir neuen Purpur färben! »[1]

Ibrahim Bassa (Lohenstein) heisst seine Henker die Stricke zuziehen: « dass wir in eignem Bade ersaufen unsres Bluts. »

In « Antiochus » verwertet auch Hallmann dies Motiv. Climenes ruft höhnisch aus:

« Haut auf den Nacken zu, Ich bin bereit zu sterben.
« Lass König aus dem Blut dir Siegesfahnen färben. »

[1] Wieder ein Bild, auf das wir noch häufig stossen werden.

Ganz hölzern ist der Fluch ausgefallen, zu dem einer der Römer, die Bogudes (Lohenstein: «Sophonisbe») dem Mond und der Sonne opfert, noch Zeit findet, bevor ihn das Messer zum Schweigen bringt: «Verdammter Gottesdienst! Verteufelt Götzenhaus.»

Die Feigheit und Unmännlichkeit des Rufus, der eben enthauptet wurde, veranlasst Flavius noch mehr als er dies ohnehin getan hätte, seine Kaltblütigkeit und Verachtung der Feinde an den Tag zu legen. Er hat nur den Wunsch, dass «der Henker nicht verzagter schlage» als bei Rufus' Enthauptung. — Kaum ist übrigens Lohenstein dieser Einfall gekommen, als er ihn auch schon, seinem bluttriefenden Geschmack entsprechend, ausschlachten muss. Denn nun darf der Scherge beim ersten Schlag sein Opfer wirklich nicht tödlich treffen und muss seine auf der Bühne dargestellte Ungeschicklichkeit noch durch die Entschuldigung betonen:

> «Des Meineids schweres Gift ist unschwer zu erkennen
> Weil anderthalber Streich kaum kann die Schlange trennen.»

Neben die in männlicher Fassung Sterbenden treten Gestalten, die am Leben hängen und das Todeslos von sich abzuwenden suchen.

Rufus (Lohenstein: «Epicharis») hat lange vergeblich versucht, sein eigenes Leben zu erhalten. Als er endlich die Fruchtlosigkeit seines Bemühens einsieht, will er wenigstens seinen Kinder die Güter, deren er jetzt verlustig geht, gesichert wissen. So fleht er denn, man möge sein Testament gelten lassen, und ruft, während der Henker schon sein Beil zum Streich erhoben hat: «Verbitte mich beim Kaiser noch!»

Dass Lohenstein neben den vielen andern letzten Äusserungen auch nach allgemein gültigen Sätzen greift, zeugt von einer Variierungsfähigkeit, die wir an seinen Zeitgenossen und sonst auch an ihm vermissen. Der « sinnreiche » Einfall, die Sentenz oder der moralische Satz wurden besonders in Gottscheds Zeit auf französischen Einfluss hin beliebt, glücklicherweise aber auch auf französische Kritik hin wieder beseitigt (Fénélon). Beim ruhigen, gefassten Dahinsterben mag dem souveränen Geist ein solcher Triumph noch zugebilligt werden; wenn aber geistig indifferent gezeichnete Menschen im Augenblick der Vergewaltigung, der all' ihre Leidenschaften oder all ihre körperlichen Kräfte anspannen muss, Lebensweisheiten von sich sprudeln, so erscheint dies deplaciert. Jedenfalls ist es geschmacklos, dass die Leute in ihrem letzten Augenblick noch zu grossen Trivialitäten den Mund öffnen.

Asper (« Epicharis ») bereichert die Menschheit um die Erkenntnis:

« Ein wermuthbitterer Tod ist ewig Ruhm zu schätzen ! »

Sultan Ibrahim meint, während ihm die Vermummten die Stricke um den Hals schlingen:

« Lernt Sterblichen, wie scharf des Höchsten Pfeile sein,
Wenn er sie lange Zeit in Langmuts Oel weicht ein. »

Es liegt nahe, hier den hinrichtungsähnlichen Fall in Lohensteins «Ibrahim Sultan» beizuziehen. Als Achmet im Haus des Mufti Zuflucht sucht, dessen Tochter durch seine Schuld in Schmach und Tod getrieben worden war, erregt er bei den dort Versammelten durch seine knechtische Gesinnung so starken Ekel, dass sie ihn aus der Welt zu schaffen be-

schliessen. Er weiss, was ihm droht; winselnd krümmt er sich zu der Rächer Füssen. Während er sich ihrer zu erwehren sucht, mit ihnen ringt, alle Kräfte gegen die Rächer aufbietet, die ihm den Strang schon um den Hals schlingen wollen, hat er zu der gemächlichen Erklärung Musse, es sei:

« — — — — doch wahrlich unerhört,
Dass angeflehter Schirm selbst Flehende verzehrt.»

Dass der Vollzug der auf der Bühne vorgenommenen Hinrichtung fast in jedem Fall noch einmal ausdrücklich erklärt wird, diente oben zur Unterstützung meiner Ansicht, nach der diese Hinrichtungen obwohl auf der Bühne vorgenommen, durch die Gruppierung der Spieler den Blicken des Zuschauers entzogen gedacht werden müssen.

Auch hier sind es die gleichen Formeln, die unter geringer Modifikation ständig wiederkehren. Am nächsten liegt die Meldung des Henkers, dass er seiner Pflicht genügt hat.

Kaum ist Papinian (Gryphius) mit seinem Gebet zu Ende, da wendet sich schon der Scherge zu Bassian:

«Geschehn, was mir der Fürst hat anbefehlen wollen.»

Stolz ob seiner Geschicklichkeit blickt er auf sein Werk nieder:

« — — — — Hier liegt mit einem Streiche,
Aufs Königes Befehl die blutbeströmte Leiche.»
(Hallmann: « Mariamne »).

«Nun ist des Fürsten Wort durch meinen Streich erfüllt.» (Hallmann: « Theodoricus »).

Auf die Bitte des feigen Rufus («Epicharis»), sich beim Kaiser für ihn zu verwenden, antwortet der

Nachrichter, indem er zugleich wohl seinen Streich führt:

«Stirb, und versichere dich, dass ichs erbitten will».

Anderwärts wird der Vollzug des Urteils durch den Mund der Zuschauer festgestellt. So schreit bei Carl Stuards Enthauptung (Gryphius) eine der Frauen, die vom Fenster des Schlosses aus dem Hergang folgen, entsetzt auf: «Da liegt des Landes Heil!»

Das Ende Catharinas von Georgien (Gryphius) bezeichnet der Priester, der sie bis an die Pforten des Todes begleitet hat, mit den Worten: «Prinzesse! Sie ist hin!»

Mit denselben Worten: «Ach, er ist hin!» deutet Theodorus an, dass Johannes (Hallmann: «Theodoricus») als erster von ihnen die Hungerqualen überstanden habe.

Seleucus (Hallmann: «Antiochus») ist durch den Henkerstreich, der seinen Feind Climenes aus dem Leben schaffte, von einer Last befreit und wendet sich an seine Gattin: «Mein Kind, nun ist vertilgt, was uns bisher betrübt.»

Auch der Dekan in Haugwitz' «Maria Stuarda» bricht nach einer durch Gedankenstriche bezeichneten Pause, die auf Marias Gebet folgt, frohlockend aus:

«— — — — Nun ruffe die Gemeinde
Von England mit mir aus: So stürzt Gott alle Feinde
Von unsrer Königin».

Bei Mariamnes Hinrichtung (Hallmann) schliesst sich an die letzten Worte der Königin gleichfalls aus Priestermund der Ausspruch: «Nun glänzt Mariamn' in dem gestirnten Pol».

Lohenstein begnügt sich natürlich nicht damit dass Nero bei Aspers Hinrichtung («Epicharis») den

Streich des Henkers mit den Worten begleitet: «So fallet Kopf und Wahn».

Seiner Vorliebe für Roheiten gemäss lässt er Tigellin hinzufügen: «Bell itzt, du toter Hund mehr Mond und Kaiser an». Und die ruchlose Sabina Poppaea nimmt diese Anregung mit einem: «Das kalte Lästermaul lässt noch die Zähne blecken» auf, um sie im Verlauf des Stückes noch mehrmals zu verwerten.[1]

Schwieriger ist es bei der Erwürgung den eingetretenen Tod zur Kenntnis zu bringen. Die Erdrosselungsszene begleitet einer der Anwesenden mit einem stereotypen:

«er atmet, er vergeht, der müde Geist ist fort», [Hyrcan, (Hallmann: «Mariamne»)].

«Sie röcheln, sie vergehen, die Ohnmacht nimmt sie fort» (Mariamnes Pagen),

das besonders beim nicht gewaltsamen Tode wieder auftaucht. Um aber jeden Zweifel auszuschliessen, ob die Erdrosselung auch zum Tode geführt habe, enden die beiden eben angeführten Szenen mit dem Befehl, die Leichen fortzuschaffen.

Bei Hyrcan:

«— — — — Dass man die blasse Leiche
Der priesterlichen Schaar auf ihr Begehren reiche».

Bei den Pagen:

«Schleppt nun die Leichen weg und werfft sie
vor den Thieren,

---

[1] So, als der dem Kaiser drohende Quinctian sein Leben am Block geendet hat:

«Jtzt wird der tote Hund mehr nicht den Mond anbellen».

Und nochmals in der gleichen Szene auf der Epicharis' Worte, die die Standhaftigkeit des eben in den Tod gegangenen Senecio rühmen:

Epich.: «Senecio, nun lieb und rühm und schätz ich dich.»

Sab. Pop.: «Itzt nun sein blosser Kopf die giftgen Zähne blecket».

Dass ihr verdammtes Ass von Hunden sey verzehrt,
Denn solche Hunde sind nicht Sarg noch Grabes werth».

Dass es mit dem Laetus (Gryphius: «Papinian») zu Ende ist, ergibt sich nur aus der Aufforderung der Kaiserin:

«Des ertz-verräters hertz gebt nachrichtern zu verbrennen»,

die einer Scene voll abschreckender Grausamkeit folgt.

Nicht selten wird nur das Dahinsterben, nicht aber der eingetretene Tod bezeichnet. Publius begleitet die letzten Regungen des Januarius (Causin: «Felicitas») mit den Worten:

«Der, wie ihr schaut, erstirbt und jagd den tollen Geist
Mit seufzen durch die luſſt».

Beim Zusammensinken des Agapetus II. (Hallmann: «Theodoricus») lässt sich Agapetus I. vernehmen:

«Der, wie man sieht, wird auch nunmehro blass und bleich».

Dem Todesgewinsel der beiden letzten am Hunger zugrunde Gehenden wäre auch, wie oben bei Agapetus II., nicht zu entnehmen, dass ihre Seelen entflohen sind. Um uns aber des eingetretenen Todes zu vergewissern, lässt der Dichter Wiederbelebungsversuche vornehmen, die erfolglos bleiben.

Für Morus und des Bischofs Enthauptung (Hallmann: «Catharina») findet sich überhaupt nur die szenische Bemerkung, die nur noch einmal («Theododoricus») bei Hallmann vorkommt: «Wird enthauptet». Wenn wir auch wohl diese Enthauptung nicht sehen,

so sind wir doch über ihren Erfolg nicht zweifelhaft, da Essex gleich den Befehl gibt:

«Tragt in das Totenhaus die zwei erblassten
Leichen».

Bei der Hinrichtung der drei Kinder in der «Sophia» müssen wir aus dem Weitergang der Handlung auf den eingetretenen Tod schliessen. Nachdem Antonius den Befehl gegeben, Fides mit einer Lanze zu durchbohren, lässt er sogleich der «blassen Leiche» den «tollen Scheitel» abhauen. Nach dem Gebet der Spes muss sofort des Henkers Streich gefallen sein, denn in den gleich darauf folgenden Worten wendet sich Antonius zu dem jüngsten Kind:

«Lasset nun dem kleinsten Molch den Nacken
auch durchhauen».

In dem «nun» liegt die Erklärung: nachdem wir die Spes ebenfalls abgetan haben.

Auch auf das Gebet der Charitas lässt Hallmann keine Bemerkung folgen, die man auf die Vollstreckung des Urteils beziehen könnte. Der Wahnsinnsausbruch Sophias ist allerdings wohl erst erfolgt, als sie die drei eben noch blühenden Geschöpfe als blutige Leichen vor sich liegen sieht.

Mord.

Durch die Waffe.

Unter qualvollen Foltern seine Opfer langsam zu Tode zu peinigen, bluttriefende Hinrichtungsszenen in behaglicher Breite auszumalen: das waren die Todesarten, die dem Geschmack der Schlesier entsprachen. Der schlichte Mord war kein Motiv, in dem sich ihre blutgierige Phantasie austoben konnte. Wo er sich vermeiden liess, wo ihn nicht entweder die geschichtliche Überlieferung erforderte oder die übermässige Anhäufung der beliebten, aber gleichgearteten Todesfälle zur Abwechslung empfahl, sah man von ihm ab.

Gryphius und Hallmann führten nur je eine Mordszene, Lohenstein deren drei vor, eine verschwindend kleine Anzahl gegenüber der geradezu erschrecklichen Menge anderer Todesarten.

Für Weise boten Mordszenen Gelegenheit, eine grössere Anzahl von Personen zu beschäftigen. Dabei erforderten sie auf der Bühne eine weniger ausführliche Behandlung, als wenn er sie durch Erzählung hätte mitteilen wollen. Und Weise, wie wir gesehen haben, dem Motiv des Todes wenig zugetan, beeilte sich regelmässig, über Todesszenen hinwegzukommen.

Gottsched und seine Zeitgenossen waren bemüht, die Bühne möglichst von Greueln frei zu halten. Aus demselben Grund, der Gryphius und die Schlesier den Mord verschmähen liess, griffen sie zu diesem Motiv,

das übrigens meist allein schon durch die Fabel bedingt war. Wenn es nicht gegen das Interesse der Idee verstösst, die dem Drama zugrunde liegt, wünscht der Leipziger Gewaltige und sein Anhang selbst die blitzschnelle Mordtat von der Szene verwiesen zu sehen. Denn «der Zuschauer gibt auf den Schlag, Stich und so ferner allzugenaue Achtung».[1] Und wo bleibt dann die Wahrscheinlichkeit?

Den Tyrannen und Bösewichten, welche die Schlesier auf die Bühne brachten, ist der Gedanke, einen unbequemen Menschen kurzerhand aus der Welt zu schaffen, durchaus nicht befremdlich. Aus der Erkenntnis, dass ihnen der oder jener lästig ist, entspringt der Mordentschluss, und diesem folgt sofort die Tat. Es handelt sich also bei ihnen wie bei Weise in erster Linie um vorbedachte Morde. [Lohenstein: Agrippina, Ibrahim Sultan, Antyll («Cleopatra»); Hallmann: Hermogenes («Antiochus»), Weise: Masaniello, Bizarro, Caraffa («Masaniello»), Ancre.]

Auch zu Gottscheds Zeit findet man dies Motiv und ähnliche Mördertypen noch vor; allerdings nur mehr selten, und meist nur in Werken, die stofflich oder ihrer Behandlung nach einen Rückfall ins 17. Jahrhundert bedeuten. (Grimm: «Banise»; Breithaupt: «Renegat»; Weisse: «Mustapha»; Wieland: «Rosemunde».)

Man scheidet nicht mehr rein in Theaterbösewichte und Theaterengel — was in den vier letztgenannten Dramen mit Ausnahme des «Renegaten» noch der Fall ist. — Die hervorragenderen Dichter greifen einen wirklichen Menschen heraus, um möglichst ohne Voreingenommenheit dessen psychologische Entwicklung zu verfolgen. Mit Vorliebe behandelt

---

[1] Beyträge zur Krit. Hist. IV. 15. S. 399.

man daher Fälle, in denen ein indifferent oder gar edel gezeichneter Mensch durch den Druck von Verhältnissen zum Mörder werden kann, d. h. streng juristisch gesprochen, zum Totschläger.

Bleiben wir vorläufig bei der erstgenannten Kategorie, der des vorbedachten Mordes und betrachten wir die hierhergehörigen Fälle des 17. und 18. Jahrhunderts.

Trotz der Verschiedenheit der Fabeln können die einzelnen Mordszenen auf ein Grundelement zurückgeführt werden. Ihre Situationen tragen alle den Charakter eines Überfalls. Nicht immer tritt dies so offen zutage, wie in der «Agrippina» (Lohenstein), wo der Kaiserin Gemächer von einer Rotte Kreaturen ihres Sohnes erbrochen, sie auf ihrem Lager überrascht und niedergemacht wird, oder in «Antiochus» (Hallmann), wo sich Hermogenes auf einem Spaziergang plötzlich von Vermummten angegriffen sieht. Oft auch hat sich das Opfer, dem nicht verborgen ist, dass ihm der Tod droht, geflüchtet, wird nun aber ausfindig gemacht und zum Untergang geschleppt. [Lohenstein: Antyll («Cleopatra»), Weise: Bizarro, Caraffa («Masaniello»)]. Zwischen dem eigentlichen Überfall und der Entdeckung eines Opfers, das man zwar verfolgt, aber nicht gerade an dem Ort, wo man mit ihm zusammenstösst, vermutet hat, variieren die einzelnen Situationen.

Ancre (Weise) wird am Schlosstor erwartet. Der König hat den Befehl gegeben, ihn zu ermorden. Wachhauptmann und Wache sind über ihr Verhalten instruiert. Die dem Mord voraufgehende Zeitspanne voll unruhiger Erwartung hätte zu einer packenden, von Minute zu Minute aufregenderen Szene herausgearbeitet werden können. Aber Weise drängt seine lustigen Personen mit ihren ebenso geist- wie ge-

schmacklosen Pöbeleien [1] vor und untergräbt dadurch jede Wirkung.

Einer Verschwörung wie Ancre fällt der Bluthund Chaumigrem (Grimm: «Banise») zum Opfer. Auch er geht plump in die ihm gelegte Falle. Am Opferaltar, den Banises Blut bespritzen soll, wird er sein eigenes Leben lassen. Der ganze Tempel ist gefüllt mit Männern, die dem angestammten Königshause treu sind und Chaumigrems Tyranneï ein Ende machen wollen. In Gestalt des Opferpriesters steht der Verlobte Banisens am Altar.

Ibrahim Sultan (Lohenstein) erfährt, dass die liebreizende Ambre, nach deren Besitz er leidenschaftlich verlangt, sich ihm nur versage, um nicht «Kinder doch nur dem Tode zu gebären». Denn dies Los müssten sie ja von den schon lebenden Sprossen des Sultans erwarten. Kurzerhand entschliesst sich Ibrahim, den Hinderungsgrund zu beseitigen, und stürzt in das Gemach, wo sich seine Frauen mit ihren Kindern befinden.

Nah verwandt mit dieser Einleitung der Mordszene ist die in Chr. F. Weisses «Mustapha und Zeangir». Roxanes Wunsch, den eigenen Sohn auf den Thron zu bringen, veranlasst sie, ihren älteren Stiefsohn beim Vater zu verleumden. Der ohnedies ängstliche Tyrann Soliman ist leicht davon zu überzeugen, dass Mustapha ihm nach Thron und Leben trachtet. Mit Sklaven dringt er in des Sohnes Zimmer ein. In seinem «Richard III.» begnügt sich Weisse,

---

[1] Träger der Frivolitäten und Roheiten sind übrigens nicht nur die eigens hierfür geschaffenen «lustigen Personen» bäuerlichen oder kleinbürgerlichen Charakters. Hier erfreuen sich selbst Edelleute und Offiziere an abgeschmackten Weisheiten, wie:

«Die Welt ist wie ein Kuttelhoff; wer heute ein Schlächter ist, der muss morgen einen andern in seinen Kaldaunen herumbwühlen lassen.»

uns das Einbrechen der Mörder in den Kerker darzustellen; hier will er aber noch die Mordszène vor unsere Augen bringen. Er öffnet zu diesem Zweck die innere Szene, die das Gemach des unglücklichen Prinzen darstellt.

In die Kette der unerwarteten Überfälle reiht sich noch Wielands «Rosemunde» ein. Ellinors Plan, die schöne Nebenbuhlerin aus dem Weg zu schaffen, den sie schon erfüllt wähnte, ist vereitelt. Der König ist zurückgekehrt. Die Liebenden freuen sich ihrer Wiedervereinigung. Heinrich, aufs höchste erbittert, dass die Gattin, deren er überdrüssig ist, ihm fast sein Lebensglück geraubt hätte, beschliesst, sie zu verstossen und die geliebte Rosemunde zur Königin zu machen. In dem Augenblicke, in dem er die Geliebte zu den Stufen des Thrones hinaufleitet, werden die Türen des Saales aufgesprengt, und die Königin — so recht der Bühnen-Unhold — dringt herein. Das Leben ist ihr wertlos; sie wirft es gerne hin, wenn sie zuvor noch die verhasste Rivalin vernichtet hat.

Grandlove (Breithaupt: «Renegat») weiss, dass sein Sohn in der Nähe ist. Er hat Therise entsandt, um Zapor in seine Arme zu führen. Ungewiss, ob dies der Tochter gelingen kann, von banger Ahnung erfüllt, dass das Wiedersehen ihm Furchtbares enthüllen wird, — so viel hat ihn ja Wellwood wissen lassen — kniet Grandlove im Hintergrund der Bühne inbrünstig betend nieder. In demselben Augenblick kommt Zapor. Man hat ihm gesagt, hier halte sich Wellwood auf, und diesen zu ermorden, darauf ist jetzt sein ganzes Sinnen und Trachten gerichtet. Es gilt den Muhammedanern als ein grosses, heiliges Werk, einen Christen zu töten. Zapor will seinen Bruch mit den alten Verhältnissen, sein ernstes Streben, nichts anderes als Muhammedaner zu sein, durch eine

gewaltige Tat dokumentieren. Wellwood soll geopfert werden, der ihn mit seinen Klagen und Vorwürfen verfolgt und jetzt, wie er meint, die Vereinigung mit dem geliebten Weib vereitelte, indem er sie zum Festhalten am Christenglauben bewog.

Urheber und Teilnehmer an der vereitelten Verschwörung gegen Masaniello (Weise) sind vor dem Volksunwillen geflohen. Der Pöbel ist ihnen auf den Fersen. Bizarro flüchtet in die Kirche. Von den feigen Pfaffen hat er aber keine Hilfe zu gewärtigen; in ohmächtiger Angst sinkt er betend auf die Knie. Da brechen auch schon die Verfolger herein.

Herzog Caraffa sucht bei einer Dirne Unterschlupf, was Weise natürlich zu vielen frivolen Szenen Anlass gibt. Das gewissenlose Frauenzimmer verrät ihn aber an seine Verfolger.

Das denkbar naivste Hilfsmittel greift bei Masaniellos Ermordung Platz. Nachdem er infolge eines Gifttranks wahnsinnig geworden, — der Wahnsinn Masaniellos ist mit noch kindlicheren Strichen gezeichnet, als der Polehs in Gryphius' «Carl Stuard», — wird er von seinen eigenen Leuten gefangen gesetzt. Und jetzt, wo der schon unschädlich Gemachte so leicht zu beseitigen wäre, müssen sich noch vier heldenhafte Edelleute zur Ermordung des Rebellen verbünden. Sie wissen nicht, wo dieser gerade zu suchen ist. Kaum aber tut einer den Mund auf zur Frage, ob niemand Masaniellos Aufenthalt mitteilen könne, da öffnet sich gefügig die mittelste Szene und präsentiert Masaniello, der höflich antwortet, offenbar wieder bei ganz guter Geistesverfassung:

«Hier bin ich, Ihr lieben Brüder, was habt Ihr zu tun?»

Die Situationen bei den Totschlägen haben den die Tat bedingenden Verhältnissen, die grell voneinander differenzieren, dann den meist individuell gezeichneten Charakteren, endlich all den verschiedenerlei Motiven Rechnung zu tragen, die das Drama des neuen Jahrhunderts — und hierauf beschränken sich ja die meisten Totschläge — bereichern.

Sie lassen sich daher nicht wie die Morde in den vorher besprochenen Dramen, die sich aus einer beschränkten Zahl immer wiederkehrender Elemente zusammensetzen, in verschiedene gleichartige Klassen gruppieren. Es sei denn, dass man sich damit begnügen wollte, das Charakteristikum der Totschlagsituationen in der Überraschung zu sehen, die für den Mörder wie für sein Opfer das plötzlich ohne ihren Willen hereingebrochene Verhängnis bedeutet. In diesem Fall würden aber sämtliche Totschläge unter eine Rubrik gebracht werden müssen und wir hätten im Grund genommen nichts anderes getan, als den Ausdruck Totschlag breiter interpretiert.

Der Fortschritt der dramatischen Entwicklung hat, wie wir schon angedeutet haben, eine Versenkung des Dichters in die Seele seiner Gestalten zur Folge, eine allmähliche Emanzipation von der Schablone. Zum Teil schon bevor Richardsons Romane die Zergliederung von Seelenzuständen zu einem beliebten Motiv der epischen Kunst auch in Deutschland gemacht hatten, finden wir im Drama das psychologische Moment nachdrücklicher betont. Zunächst handelte es sich um die motivierende Darstellung von plötzlichen, gewaltsamen Gesinnungs- und Stimmungswechseln. Verlockender kann aber keiner sein, als der Umsturz, der sich zu vollziehen hat, wenn ein edler Mensch seinen besten Freund oder einen nahen Verwandten, den er eben noch freudig in seine Arme

schloss, nach kurzer Weile durchstösst, oder wenn ein mildgesinntes Weib im Auflodern ihrer Gefühle zum mordenden Stahl greift.

Jeder derartige Stoff brachte den Zwang mit sich, das innere Leben der handelnden Person bis ins einzelne zu zergliedern.

Das Motiv des jähen Umschwungs gab ausserdem Gelegenheit, der Freude, die man an der dramatischen Behandlung von Freunden- und Verwandtenmorden ohnedies im 18. Jahrhundert empfand,[1] noch mehr zu frönen.

Wenn schon Gryphius einen Totschlag behandelt, so fehlen noch die Züge, die für das 18. Jahrhundert eben die charakteristischen sind. Bassian («Papinian») ist, wenn er auch nicht als böser Mensch bezeichnet werden kann, immerhin ein Charakter, der schlimmen Einflüssen gerade so zugänglich, wie den eigenen Trieben unterworfen ist. Er empfindet es als Last, dass er den Thron mit seinem Bruder teilen muss. Der Höfling Lätus, eine Marinellinatur, sucht die geheimen Wünsche seines Königs zu schüren. Vor allen Dingen ist er bestrebt, die Empfindung Bassians auszurotten, er tue Unrecht, wenn er Getas Rechte kürze, ihn entferne oder schliesslich auch vom Thron stosse. Nicht nur Recht, geradezu Pflicht sei es für Bassian, wenn ihm am eigenen Leben und der Herrschaft gelegen wäre, Geta aus der Welt zu schaffen. Wir sind also, bevor die verhängnisvolle Unterredung der Brüder beginnt, darauf aufmerksam gemacht, dass Spannungen zwischen ihnen bestehen, dass in Bassian ein furchtbarer Verdacht Wurzel gefasst hat, ja, dass der Gedanke an des Bruders Tod ihm nicht mehr

---

[1] Vgl. Minor: «Weisse und seine Beziehungen zur deutschen Literatur». (Innsbruck 1880) S. 232.

fremd ist. Die Erregung Bassians, seine Erbitterung gegen Geta wird noch, bevor die Brüder zusammentreffen, durch ein weiteres Moment gesteigert: Man meldet dem Kaiser, dass Geta einen von ihm gutgeheissenen Erlass zu unterschreiben sich weigere. Lätus legt dies als Bestätigung seines Verdachtes aus. Mit bitteren Worten wird Geta empfangen; gemässigt ist seine Entgegnung. Aber er ist zu jung und heissblütig, um nicht nach einigen Augenblicken in die aufgeregte Tonart des Bruders zu verfallen. Die alte Kaiserin sucht zu vermitteln. Auf sie entladen sich jetzt die aufgepeitschten Sinne Bassians. Froh, den Kaiser vom Sohn abzulenken, wirft sie sich, um Gerechtigkeit flehend, Bassian zu Füssen. Dieser nimmt ihre Erniedrigung wortlos hin, macht keine Anstalten, die peinliche Situation zu beenden. Das entflammt Getas gerechten Zorn. Heftiger Wortwechsel entbrennt. Schärfer und stechender werden die Reden. Der Mutter einlenkende Bitten verhallen ungehört. Eine hämische Bemerkung des Höflings führt die Explosion herbei. Bassian stösst in blinder Wut auf den Bruder los.

Wenn auch dieser leidenschaftliche Streit der beiden feindlichen Brüder leichter als einer der noch zu behandelnden Fälle zum Todschlag führen konnte, so sah doch Gryphius ein, dass hier eine breitere Motivierung nötig sei. Und er hat dadurch eine Szene geschaffen, die sich an Wahrheit und dramatischer Lebendigkeit weit über die andern eigenen und zeitgenössischen Leistungen auf dem Gebiet des Dramas erhebt.

Bei Lohenstein ist in einem ähnlichen Fall die Tat rein auf Rechnung des typischen Tyrannencharakters und einer wütenden Erregung zu setzen, die der Dichter aber nicht zum Ausdruck bringt.

Ibrahim Sultan kommt, um seine Kinder zu ermorden. Die Sultaninnen leisten dem Unmenschen Widerstand und werfen sich ihm entgegen. Auch der Hofmeister der Knaben unterstützt sie. Und obwohl er ganz gemässigt zur Vernunft redet und gleicherweise den höfischen Ton wie die dem Herrn schuldige Achtung wahrt, trifft unerwarteterweise ihn des Sultans Stahl.

Der Totschlag findet sich in der Gestalt, die ihn für das 18. Jahrhundert charakteristisch macht, zuerst in Gottscheds «Deutscher Schaubühne.»

Bassian war ein von schlechten Kreaturen beeinflusster Mensch, in dessen Brust das Böse häufig über das Gute triumphierte. In Quistorps «Aurel»[1] tritt uns ein starker und edler männlicher Charakter entgegen. Bassian war in höchstem Masse über den Bruder ergrimmt; Aurel sieht in Valer den treuesten Freund. Bassian konnte durch Getas Tod nur gewinnen; für Aurel muss des Freundes Fall nur unendliches Weh

---

[1] Um die Mitte des 18. Jahrh. war der Begriff der Tragödie wenig scharf umrissen. Quistorp nimmt ihn für sein Werk «Aurel» in Anspruch, in dem der Held nicht Verwicklungen, die zu seinem Untergang führen, sondern einer allmählichen Befreiung, dem Leben entgegengeht, das er im 1. Akt verwirkt hatte. Ohne sich um Lessings Fortschritte zu kümmern, an dessen Urteil ihm doch sonst gelegen war (vergl. Max Koch: «Deutsche Literaturgeschichte» S. 210), bezeichnete auch Ayrenhoff seinen «Aurel» als Trauerspiel.

Ohne die Frage zu erwägen, ob Bodmer («Karl von Burgund») und Dusch («Bankrott») berechtigt waren, ihre Dramen als Trauerspiele auszugeben, wollen wir nur noch auf Pfeffels «Einsiedler» hinweisen. Was rechtfertigt hier die Bezeichnung Tragödie? Auch nicht der geringste betrübende Vorfall ereignet sich im ganzen Verlauf des Dramas. Im Gegenteil. Lauter freudige Ereignisse sind zu verzeichnen: Rückkehr eines totgeglaubten Freundes, huldvollste Zurückberufung an den königlichen Hof, Überhäufung mit Ehrenstellen und Gütern, ja schliesslich die vom Helden selbst gewünschte Verlobung der Tochter mit einem würdigen Manne. Wenn zu Beginn des Dramas von längst vergangenen traurigen Ereignissen die Rede ist, so kann dadurch doch nur der frohe Charakter des Spiels noch mehr hervorgehoben, die Bezeichnung Trauerspiel jedoch keineswegs gerechtfertigt werden.

und schwere Verwicklungen nach sich ziehen. Trotz der ungeheuren Schwierigkeiten vermag es Quistorp wahrscheinlich zu machen, dass der Freund den Freund ersticht, dass aus herzlichem Freundesgruss, aus ruhiger Unterhaltung Valers Tod entspriesst.

Es ist sehr möglich, dass Quistorp von Gryphius gelernt hat. Denn bevor er sich an seinen «Aurel» machte, war im Jahr 1741 von dem ihm nahestehenden J. E. Schlegel «die Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs» herausgegeben worden, die anregend auf ihn gewirkt haben mag. — Von einer Voraussetzung müssen wir in Quistorps Stück absehen, wenn nicht die Lebenswahrheit der Szene gestört werden soll. Aurel und Valer müssen in enger Freundschaft verbunden gedacht werden. Wenn Aurel wüsste, wie revolutionär gesinnt der Freund ist, so hätten seine Gefühle sicherlich eine starke Einbusse erlitten. Deswegen muss ihm Valers politische Gesinnung verborgen bleiben. Warum aber Valer gerade in dem Augenblick, der das Drama einleitet, dem Freund enthüllt, was er ihm bisher so streng verheimlichte, das ist in nichts begründet. Einzig das triviale Wort: «Wes das Herz voll ist, des läuft der Mund über» dürfte doch wohl nicht als genügender Grund erscheinen. Lassen wir es aber als denkbar zu, dass jetzt zum erstenmal Aurel erfährt, wie wenig kaisertreu Valer ist, so ergibt sich der weitere Verlauf der Szene mit notwendiger Folgerichtigkeit. Tödlicher Schreck ergreift Aurel über seine Entdeckung. Mit Grauen sieht er, dass nicht eine blosse Unzufriedenheitsstimmung, nicht nur jünglinghafte Freiheitsschwärmerei den Freund bewegt, dass vielmehr ein Anschlag auf des Kaisers Leben in den nächsten Augenblicken ausgeführt werden soll, und die Mitverschworenen nur auf das Zeichen warten, das Valer,

die Seele der Bewegung, geben wird. Einreden, Bitten, Warnungen prallen an Valer ab. Er hört kaum mehr auf des Freundes Worte. Seine Seele erlebt schon das grosse Ereignis der kommenden Stunde, das ihm, wenn auch vielleicht den Tod, so doch unsterblichen Ruhm bescheren wird. In Aurel tobt ein furchtbarer Kampf. Nur wenige Augenblicke noch, und das Unheil bricht herein. Niemand kann es hindern, nur er allein. Versagt er, so wird er am Tod des Kaisers mitschuldig. Trajan zu warnen ist es zu spät. Vielleicht ist er schon auf dem Weg, wo ihn das Verderben ereilen soll. An eine gewaltsame Unterdrückung der Verschwörung ist nicht mehr zu denken. So bleibt nur eines: Valer darf den Platz nicht verlassen, er darf das Zeichen nicht geben. Kein Mensch ist in der Nähe, der den Freund unschädlich machen hülfe. Die Waffe rettet allein mehr aus der drohenden Not. Und wenn einer fallen muss, so soll es denn doch der sein, der durch Beschimpfung des Kaisers, durch den schändlichen Mordanschlag Schuld auf sich geladen hat. So waren die Gedanken, die wie flüchtige Blitze Aurels Hirn durchzuckten. Schon will der Freund enteilen, da erreicht ihn noch der bannende Dolch.

Für Ayrenhoff, der denselben Stoff 1766 behandelt, war es ein Leichtes, die Ecken, die er bei Quistorp vorfand, abzuschleifen, hier und da eine bessere Motivierung oder ein spannenderes Moment anzubringen. Im grossen und ganzen aber ist der 1. Akt seines «Aurel» nur eine neue Auflage des Quistorpschen. Ayrenhoff selbst läugnet es nicht,[1] dass er in Quistorpens Stück «den Stoff zu dem Seinigen fand.» Aber er lässt sich auf keine «weitläuftige Unter-

[1] Vgl. Ayrenhoffs Anmerkungen über die 2. Abfassung des «Aurel»: «Dramatische Unterhaltungen eines k. k. Offiziers», Wien 1772.

suchung» über die Art, wie er Quistorp benutzt hat, ein. Und aus guten Gründen. Denn es wäre doch wohl ein fruchtloses Unterfangen geblieben, Sonnenfels' Auseinandersetzung in dem 31. Schreiben über die «Wienerische Schaubühne» umstossen zu wollen. Hier ist unwiderleglich klargestellt, wieviel Ayrenhoff Quistorp verdankt.

Was wir als Hauptmangel Quistorps empfunden haben, meidet Ayrenhoff. Er gibt den Grund an, warum Valer seinen Anschlag dem Freund mitteilt, — warum erst jetzt, bleibt übrigens auch hier unklar —. Aurel ist mit Valer zur Ausführung des Anschlags auserlesen. Seine Teilnahme soll mit der Konsulwürde belohnt werden. Die Gefahr, in der der Kaiser schwebt, wird noch drohender als bei Quistorp dargestellt: Ort der Unterredung ist der Vorsaal zum kaiserlichen Schlafgemach; die Stunde, in der Aurel den Anschlag erfährt, soll auch die der Ausführung sein. Der Kaiser ruht ahnungslos nebenan. Lässt Aurel den Freund nur wenige Schritte tun, so ist der Herrscher verloren. Bei Quistorp führte Freiheitsenthusiasmus allein Valer zum Mordanschlag. Hier gesellt sich noch Rachedurst für eine erlittene Kränkung hinzu. Quistorps Aurel beraubte sich nur des Freundes. Hier tötet der Held in dem Freund den künftigen Schwager und weiss, dass er sein Liebesglück vernichten wird. Im früheren Drama beschränkte sich Aurel auf Bitten und Einwände. Hier erniedrigt er sich, auf den Knien um Trajans Leben zu bitten. Er greift auch nicht gleich zur Waffe, sondern wirft sich dem in das Nebengemach drängenden Freund in den Weg, sucht ihm den Dolch zu entreissen, ringt mit ihm und stösst ihn erst, als sein eigenes Leben gefährdet ist, nieder.

Auf Ayrenhoff mag auch Lessings «Emilia Galotti»

noch befruchtend gewirkt haben. Hier steht der Vater der Tochter gegenüber, dem teuersten Wesen, das die Erde für ihn birgt. Emilia sieht klar, dass nur ihr Tod sie vor Schande bewahren kann. Über Gewalt ist sie erhaben, aber «Verführung ist die wahre Gewalt». Und Emilia hat es bereits erfahren, dass bisher ungeahnte Leidenschaften ungestillt in ihrer Brust wohnen. «Ich habe Blut, so warmes, jugendliches Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts.» Aber das genügt nicht, um Odoardo in Emilias Tod einwilligen zu lassen. Er entwindet ihr den Dolch wieder, den er ihr impulsiv bei ihren Worten gegeben hat. Er muss noch greller erfahren, was seiner Tochter wartet. Sein Ehrgefühl, sein Stolz und seine Vaterliebe müssen am wundesten Punkt getroffen werden. Erst als Emilia die Rose herunterreisst, «die nicht in das Haar einer gehört, wie mein Vater es will, dass ich werden soll», erst als Odoardo die bittere Klage hört, dass es keine Väter mehr gebe, «die, ihre Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten, besten Stahl in das Herz senkten», ist er bereit, seine Ehre und Vaterliebe durch das gewaltigste Opfer zu betätigen. Und er wird, dem fremden Willen, der ihn zu leiten wusste, unterworfen, in überströmender Erregung das Werkzeug zum Selbstmord Emilias.[1]

---

[1] Ob Luise in Tiecks «Abschied» es darauf angelegt hat, um den Tod des immer noch geliebten Ramstein nicht überleben zu müssen, des Gatten Erregung so furchtbar zu steigern, dass er sie niederstreckt, möchte ich hier nicht näher erörtern. Jedenfalls könnte sie keine empfindlicheren Vorwürfe und Worte wählen, wenn sie diese Absicht hegte, als sie es tut. Dies stellt eine gewisse Verwandtschaft zwischen den beiden Szenen in «Emilia» und dem «Abschied» her.

Väter, die ihre Kinder in Ausübung des Rechts töten, werden für das spätere Drama des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts ein beliebtes Motiv. In folgenden Werken sind sie vertreten: Klinger: «Zwillinge»; Leisewitz: «Julius v. Tarent»; Müllner: «29. Februar»; Müllner: «Schuld» (Don Valeros will den frevlerischen Sohn durchbohren, wird aber im letzten Augenblick daran gehindert). In Arnims «Appelmännern» verurteilt der Vater den Sohn zum Tod. Verwandtes finden wir auch noch in Chamissos «Matteo Falcone».

Das gemeinsame Motiv, das die drei folgenden Totschläge: den Hermanns (Ayrenhoff), Atreus' (Ch. F. Weisse), Clerdons (Brawe: «Freigeist») verbindet, ist Erbitterung über das Handeln des Opfers.

Für Segests Tat (Ayrenhoff: «Hermanns Tod») liegt der Charakter des Totschlags nicht einmal unumstösslich fest. Wir können den Verdacht, Segest habe den Mordplan schon lange bei sich getragen und den ersten Vorwand benutzt, um ihn auszuführen, nicht kurzerhand von uns weisen. Die Szene, aus der sich Segest's Beweggründe mit Klarheit ergeben müssten, beschränkt sich auf eine kurze Frage und Antwort. Und Ayrenhoffs Stärke beruht nicht in prägnanter Zeichnung scharf umrissener Charaktere. Immerhin ist hier Segest edler gezeichnet als in Schlegels und Klopstocks Werken. Eine leidenschaftliche Liebe empfindet er zu Thusnelda. Die Begriffe von Ehre und Worttreue stehen nicht so klar vor seinen wie vor Hermanns Augen. Darin, dass Hermann Thusnelda den Römern zurückgibt, sieht Segest nur die Vernichtung seines Familienglücks, nur persönlich gegen ihn gerichtete Ränke. Nur diese und einen gewaltigen Schmerz empfindend, dass man die Tochter wieder von ihm gerissen hat, kann der einer Selbstbezähmung unfähige Mann in der ersten Aufwallung zur Waffe gegriffen haben, ohne von Anfang an dazu entschlossen gewesen zu sein.

Wenn Aegisth den Atreus erschlägt (Weisse: «Atreus und Thyest»), so sind wir über seine Beweggründe im klaren. Den vermeintlichen Vater liebte Aegisth ja nie. Vielmehr fühlt er sich zu Thyest, den er selbst der Rache des Bruders ausgeliefert hatte, hingezogen. Und nun soll er gezwungen werden, diesen Mann zu ermorden. Das entfremdet ihn dem Vater völlig. Als er aber gar erfährt, dass Thyest

sein Vater ist, dass ihn Atreus beinahe zu einem Vatermorde getrieben hätte, dass des Vaters Unglück, seinen Frevel und nun der Mutter Selbstmord im Grunde allein Atreus verschuldet hat, da ist die Trennung zwischen den beiden bisher nahverbundenen Menschen vollständig geworden. Den letzten Anstoss zum Mord gibt aber erst der namenlose Ekel, den Aegisth vor Atreus empfindet, als dieser, im Innern frohlockend über die Tat, die er nach seinem Wunsch vollzogen wähnt, vor dem Priester alle Schuld auf Aegisth, das Werkzeug seiner Hände, schiebt, auf ihn wütet und ihn sogar der Volksrache ausliefern will.

Während in den bisher genannten Dramen eine breitere Darstellung des Seelenzustands, in dem sich der Täter befindet, dem Totschlag vorausgeht, kann Brawe darauf verzichten. Das Publikum weiss, welcher teuflischen Intrige der edle Clerdon zum Opfer gefallen ist, — die ganzen fünf Akte handeln ja von nichts anderem. Wir sahen, dass Henley [1] es darauf abgesehen hat, den von ihm ob seiner gesunden Reinheit, seiner kräftigen Gaben, seines beglückenden Lebenskreises beneideten Clerdon zu vernichten. Wir sahen, dass es ihm gelang; dass er Clerdon erst den Gottesglauben, dann das Elternhaus, die Freunde, die Braut raubte, um ihn einem verworfenen Leben und schliess-

[1] Solche Figuren, die sich Freundeslarve vorbinden, um den Gehassten zu blindem Vertrauen, herzlicher Ergebenheit verleiten und dann verführen zu können, sind bis heute in der dramatischen Literatur beliebt. Um nur die markantesten Beispiele herauszugreifen; Shakespeare formte die grossen Vorbilder: Jago («Othello»), Edmund («König Lear»). Brawe bringt in seinem Publius Marcius («Brutus») selbst noch ein Gegenstück zu Henley auf die Bühne. Berdoa in Grabbes «Gothland» ist vielleicht der incarnierteste Satan dieser Sorte. Zawisch v. Rosenberg (Grillparzer: «König Ottokars Glück und Ende») und Zanga (Grillparzer: «Traum ein Leben») leiten eine gemässigtere Reihe der Verderber ein, als deren vorläufiges Endglied Doktor Gosler in Ernsts «Jugend von heute» wohl bezeichnet werden darf.

lich dem Verbrechen in die Arme zu führen. Als endlich der um sein Leben Betrogene Klarheit erhält, und der Teufel sich seiner Höllentat frohlockend noch brüstet, da bedarf es keiner weitern Begründung mehr, dass Clerdon den Unmenschen niedersticht.

Aspasia (Weisse: « Befreyung von Theben ») und Ugolino (Gerstenberg) stehen bitter gehassten Feinden gegenüber. Aspasia ist dem Böotarchen Archias als Geisel übergeben worden. Der vom Trunke erregte Mann sinnt darauf, das schöne junge Weib, das seine Begierde lockt, zu geniessen. Mit süssen Worten will er sie gewinnen. Aspasia antwortet ihm scharf; aber seine Lüste übertäuben jedes Gefühl des Stolzes. Selbst des Mädchens Verachtung nimmt er hin, ohne von ihr abzulassen. Sein Verlangen steigt vielmehr in demselben Masse, in dem sie ihm weiter und weiter entrückt. Mit glühenden Worten malt er ihr die Freuden der Liebe aus. Jetzt ist er in einem Stadium, wo er sich mit Gewalt erzwingen wird, was man ihm freiwillig nicht gewährt. Aspasia muss sich des Alten erwehren, wenn sie nicht ihr kostbarstes Gut verlieren soll. Sie muss für die Schmach, die des Alten Lüsternheit und seine gierigen Worte bedeuten, Genugtuung nehmen. Diese beiden Motive zwingen ihr die Waffe in die Hand. Weisse hat eingesehen, dass Vaterlandsliebe allein ein Weib nicht zur Mörderin werden lässt.

Der ausbrechende Wahnsinn verwirrt Ugolinos Sinne. Er glaubt in dem Knaben, der sich an den Vater anschmiegt, seinen Todfeind zu umarmen. Jetzt will er Rache nehmen für die Qualen, die er Ruggieri verdankt. Der vermeintliche Feind vermag dem todbringenden Druck seiner Arme zu entschlüpfen. Ugolino verfolgt ihn. Als Anselmo keine andere Rettung sieht und mit schwachen Kräften den Dolch

gegen den Vater braucht, mag der Wahn Ugolinos seinen Höhepunkt erreichen. Nach einem fürchterlichen Ringen stürzt er den Knaben mit einer tödlichen Verwundung zu Boden.

Dafür, dass das Motiv des Mordes an sich weniger Gelegenheit zu scheusslicher Verzerrung bot, als die schlesischen Dramatiker wünschten, suchen sie sich zu entschädigen. Sie malen den Mordvorgang möglichst grässlich aus; sie drängen uns die einzelnen Phasen in ihrer Greuelliebe vor die Augen und zwar tun sie dies nicht, indem sie in szenischen Bemerkungen dem Schauspieler Anweisungen für sein stummes Spiel — wie später Weisse — geben. Jede Anmerkung fehlt auch hier. Reden, die die Mörder führen, Ausrufe der Opfer oder der Umgebung sind die Mittel, auf die sie sich beschränken.

Nicht ein Stoss genügt dem wütenden Bassian (Gryphius: « Papinian ») zur Rache am Bruder. Auch nachdem Geta gefallen ist, lässt er nicht von ihm ab. Nicht die Jammerrufe Getas, nicht das schmerzliche Flehen seiner Mutter bringt ihn zur Besinnung; Gewalt muss angewandt werden. Die Fürstin, die bei der scheusslichen Szene in Ohnmacht sinkt, hat gerade noch genug Kräfte, um ihre Umgebung aufzufordern:

« — — — — O jungfern! diener! reisst
O reisst den fürsten hin, eh', eh' des brudern geist
Durch so viel stich erschöpft! »

Der blutlüsterne Lohenstein muss natürlich die Szene von Agrippinas Mord noch breiter behandeln. Sie schwebt ihm folgendermassen vor — wie er sie in der seinem Werk vorausgeschickten Inhaltsangabe skizziert: « Anicetus, Herculeus und Oloaritus brechen mit Gewalt in Agrippinas Zimmer, in welchem sie alle Ihrigen verlassen und zwar schlägt ihr Herculeus

mit einem Prügel über den Kopf, Oloaritus aber ermordet sie im Bett liegende und den nackten Leib hervorstreckende mit vielen Stichen». Noch grausamer als dieser Entwurf ist aber seine Ausführung. Agrippina sieht den Prügel. Auf ihre Frage, ob diese Waffe ihren Tod herbeiführen solle, erhält sie zur Antwort:

«Ein edler Dolch wird nur durch Weiberblut entweihet».

Der wuchtige Prügelschlag raubt ihr nicht einmal die Besinnung. Sie bietet ihren Leib den Schergen Neros, reckt ihnen die Stellen entgegen, wohin sie der Dolch treffen soll:

«Stoss, Mörder, durch das Glied, das es verschuldet hat.
Stoss durch der Brüste Milch! Die solch ein Kind gesäuget.
Stoss durch den nackten Bauch, der einen Wurm gezeuget,
Der grimmer als ein Drach und giftger als ein Molch».

Und immer noch nicht ist ihr Geist entflohen. In furchtbaren Qualen «krümmt sich die Schlange noch». Man gibt ihr weitere Streiche:

«Stoss das beherzte Schwert noch einmal ihr in Leib».

Endlich ist sie still.

«Nun liegt das stolze Tier, das aufgeblasne Weib».

Antylls Bitten (Lohenstein: «Cleopatra»), ihm das Leben zu schenken, finden taube Ohren. Ein Stoss hat ihn schon getroffen. Noch immer wehrt er sich gegen die Andrängenden. Als er sieht, dass er der Uebermacht erliegen muss, schleppt er sich an den

Altar,[1] umfasst des Gottes Bild. Er wird aber herabgerissen und endet unter den Dolchen seiner Verfolger.

Von dem Bestreben, die Mordszene durch breitere Darstellung greulicher zu gestalten, ist auch Hallmann erfüllt. Aber die hölzerne Art und Weise, mit der der überfallene Hermogenes (« Antiochus ») den Frevel beschreibt, der an ihm begangen wird, wirkt weder erregend, noch grauenvoll. Erst nach längerer Ueberlegung wird dem Leser überhaupt klar, dass während der ruhig konstatierenden Worte des Hermogenes, die Dolche seiner Gegner den Weg in seinen Körper finden:

«Besprützt des Tempels Tor mit meinem Blute nicht!
Ach! leider! werd ich denn so mördrisch zugericht!»

Die weiteren Mordszenen, die sich bei Lohenstein noch finden, sind episodenhaft und daher knapp behandelt.

Für Weise ist es, wie wir gesehen haben, überhaupt charakteristisch, dass er an allen Todesszenen rasch vorübereilt. Und die Gottsched'sche Theorie, die das Sterben tunlichst hinter die Bühne verlegt haben will, und wenn dieser Forderung nicht genügt werden kann, eine möglichst unblutige und gedrängte Darstellung des Todes verlangt, bleibt ebenfalls bei dem Mordakte nicht lange stehen. Alle noch zu behandelnden Fälle haben also die Kürze des Mordvorganges miteinander gemein.

---

[1] Dass der Verfolgte in höchster Todesangst, wenn kein anderes Mittel mehr fruchtet, am geheiligten Altar Schutz sucht, trotzdem von den entmenschten Mördern niedergestossen wird, ist auf noch grausamere Art in dem nur erzählten Tod des Leo Armenius (Gryphius) und gemässigter in Weises «Masaniello» (Bisarro) verwendet.

Nur durch den Ausruf des tödlich getroffenen Opfers: «Ach! Mutter helft, ich sterb!» kennzeichnet Lohenstein, dass Ibrahim Sultan einen der Knaben niedergestossen hat. Der Mangel jeglicher szenischen Bemerkung hat hier wieder zur Folge, dass erst eingehenderes Nachdenken uns die Vorgänge, die dem Dichter vorschweben, nahbringt. Die Frauen und Kinder scheinen sich alle vor Ibrahim niedergeworfen zu haben und ihm flehend, vielleicht seine Knie umarmend oder den Saum seines Gewands küssend, nahgekommen zu sein. Mildere Regungen tauchen selbst in des Sultans Brust auf. Gleichsam um sich nicht von ihnen übertölpeln zu lassen, um seine rohe Kraft wiederzugewinnen, wenn er erst Blut sähe und man ihm unter Verwünschungen und Flüchen entgegenträte, muss er mit der Waffe wild um sich gestossen und dabei den Knaben tödlich getroffen haben.

Dieser Fall, dass die Ermordung nur durch einen Aufschrei des Opfers vergegenwärtigt wird, steht vereinzelt da.

Christian Weise greift zu einem Mittel, das Missverständnisse ausschliesst. Entsprechend seiner mehr epischen als dramatischen Begabung, bringt er den Mordvorgang allein in einer szenischen Anmerkung zur Darstellung. Die szenische Bemerkung wird hier nicht einmal durch Ausrufe u. dgl. unterstützt und illustriert.

Als Markgraf Ancre sich mit gezogenem Degen den Eintritt in das Schloss, der ihm von der Wache verwehrt wird, erzwingen will, ruft der Hauptmann seine Leute heraus. Wie sich dann die Scene weiter entwickelt, ergeben allein folgende Worte: «Sie kommen insgesamt heraus und schreyen: schiess tod! schlag zu! in währendem Geschrey geschehen vier Schüsse, damit fällt der Markgraf zu Boden».

Auch Bizarros und Caraffas (Chr. Weise: «Masaniello») Ermordung geht ohne eine Aeusserung des Opfers vor sich. In beiden Fällen folgt auf eine Drohung nur die Bemerkung: «Sie laufen hin und stechen ihn» (Bizarro). «Er schneidet ihm mit einem Messer den Kopf ab» (Caraffa). [1]

Dass Theude ermordet wird (Klopstock: «Hermanns Tod»), ergibt sich wie der Mord, den er selbst gleichzeitig begeht, nur aus der Bemerkung: «Theude springt auf Ingomar zu, tötet ihn mit dem Dolche und wird gleich von Kriegsgefährten getötet».

Auch Anselmos Ermordung (Gerstenberg: «Ugolino») wird in eine Anmerkung zusammengedrängt.

Zapor (Breithaupt: «Renegat») hat endlich doch nach langem Seelenkampf seinen Entschluss durchgeführt. Er war energisch auf den Betenden zugeschritten. Die herrschende Dunkelheit auf der Bühne lässt uns selbst zwar den Vorgang nicht verfolgen, aber «man hört ein klägliches Geschrey».

Die überwiegende Anzahl von Mordvorgängen wird dadurch wiedergegeben, dass der Mörder mit einem ihn selbst noch anspornenden Ausruf oder einer Verwünschung den Streich führt, und danach eine szenische Bemerkung noch die weiteren Anhaltspunkte gibt. Bei der Ermordung des Hofmeisters in «Ibrahim Sultan» (Lohenstein) vertritt die Stelle dieser Anmerkung Fatimes Ausruf: «Hilf Himmel, er vergeht!»

Je nach dem Inhalt der den Mordstreich begleitenden Worte bedeutet hier die szenische Be-

[1] Wie wir uns das Abschneiden des Kopfes vorzustellen haben, muss dahingestellt bleiben. Jedenfalls bedeutet es nicht nur so viel wie «er durchsticht ihm die Kehle», denn der Mörder lässt sich gleich nach der blutigen Tat eine Stange geben, auf die er Herzog Caraffas Haupt steckt. Wieder ein Moment, das zur Illustration der damals herrschenden Greuellust dienen kann.

merkung die notwendige Erläuterung des Ausrufs oder nur einen Wink für die Schauspieler. Die Antwort, die auf Masaniellos (Weise) Frage: «Hier bin ich, ihr lieben Brüder, was habt ihr zu tun?» in einem: «Dieses haben wir zu tun» besteht, muss durch die Worte: «Sie geben alle Vier zugleich Feuer» erklärt werden.

Ebenso erfordert der Ausruf Aspasias (Weisse: «Befreyung von Theben»): «Heil dir, mein Vaterland!» das erläuternde: «Sie stösst ihm den Dolch in den Rücken».

Aehnlich verhält es sich, wenn die Aeusserung des Mörders eine Antwort auf des Opfers vorhergehende Worte bedeutet. Auch hier ist die szenische Bemerkung zur Vermeidung von Unklarheiten am Platz. Z. B. in der Emilia Galotti: «Solcher Väter gibt es keine mehr» . . . . . «Doch, meine Tochter, doch (indem er sie durchsticht)». Ebenso in Weisses «Atreus und Thyest». Atreus wütet gegen Aegisth, dessen er sich nach vermeintlich vollbrachter Tat durch Verrat entledigen will: «Fort, dass das Volk den Mörder des Thyest zerfleische! fort!» «Das bin ich nicht — doch deiner will ich seyn! —» lautet Aegisths Erwiderung, die unverständlich bliebe, wenn nicht die Bemerkung folgte: «Er stösst dem Atreus das Schwert in die Seite.»

Wenn der Ausruf «so stirb» (Ayrenhoff: «Aurel») oder ähnlich lautet: «Stirb, Schänder meiner Ehre!» (Ayrenhoff: «Hermann») «Elende, stirb!» (Wieland: «Rosemunde») oder das hölzerne «So sprich auch deinen Vätern zu!» (Quistorp: «Aurel»), so ist der Vorgang genügend erhellt, und man bedarf nur der kürzesten Konstatierung des Vorfalls.

In zwei noch hierher gehörigen Fällen ist die szenische Bemerkung dominierend und ein Ausruf des

Mörders dient nur zur dramatischen Belebung des Vorganges. Einmal in Weisses « Mustapha und Zeangir » : Soliman hat seine Sklaven auf den Sohn gehetzt. «Sie fallen über ihn her und ermorden ihn ». Die einzelnen Streiche, die den Sohn treffen, entringen dem Tyrannen, der im Geiste ebenfalls die Waffe gegen Mustaphas Brust führt, die abgebrochenen Laute: « Ha! dies — und dies — »[1]

Zum andern in Grimms «Banise»: «Chaumigrem springt auf und indem er sich nach dem Messer bückt, wirft der Priester das Priesterkleid von sich, und erwürgt ihn mit dem Stricke ». Diese Tat begleitet er mit den Worten:

«Schau, Wütrich, wie man Gott ein schuldig Opfer bringt».

Die Schlesier erfreuten sich nur an der blutigen Ausschmückung der Tat. Sterbeszenen sind nicht nach ihrem Geschmack. So sinken, nachdem sie den Todesstreich erhalten haben, Agrippina (Lohenstein), Antyll (Lohenstein: « Cleopatra »), der Hofmeister Schatradeler Agasi (Lohenstein: «Ibrahim Sultan») sofort lautlos nieder. Auch Weise, der vermieden hat, die Mordszenen dramatisch zu beleben, lässt es bei einem stummen Zusammenbrechen der Getroffenen bewenden.[2] [Bizarro Caraffa, (« Masaniello ») Ancre]. Wenn dem zu Tode Getroffenen noch eine Lebensäusserung vergönnt ist, beschränkt sich diese im schlesischen und Weiseschen Drama auf einen kurzen Ausruf, wie « O Bruder, o Sever, o Mutter » (Geta in

[1] Als der kleine Anselmo (Gerstenberg: «Ugolino») sich nicht mehr anders zu helfen weiss vor dem totdrohenden Vater, stösst er unter denselben Ausrufen ein paarmal mit dem Dolche nach ihm: «Da, Tiger, nimm dies, und dies, und dies» —

[2] Im 18. Jahrhundert finden wir nur einen Fall, in dem der Getroffene lautlos niederstürzt: Der episodenhafte Tod Theudes in Klopstocks «Hermanns Tod».

Gryphius: «Papinian»), «ach Mutter helft, ich sterb», (Murat in Lohenstein: «Ibrahim Sultan»). Masaniellos Aufschrei ist schon wieder viel zu unwirklich gedehnt: «O ihr Verräter und undankbaren Leute».

Im 18. Jahrhundert stehen die Fälle, in denen das Opfer sofort sterbend hinsinkt, vereinzelt da. Man bevorzugt längere Sterbeszenen, derentwegen man vielfach den Tod überhaupt nur auf die Bühne brachte. In einem eigenen Kapitel soll darauf zurückgekommen werden. Hier genügt die Erwähnung der Ausnahmen. Für die Erwürgungsszene ist es selbstverständlich, dass der Tod unmittelbar eintritt. Chaumigrem (Grimm: «Banise») presst nur noch röchelnd: «Verrätherey» hervor.

Nichtssagend und conventionell ist Valers Ausruf bei Ayrenhoff («Aurel»): «O Himmel!», während sein Vorgänger Quistorp statt dessen einen feinsinnigen Einfall Platz greifen liess, den aber offenbar Ayrenhoff gar nicht verstand. Auch Quistorp lässt seinen Valer nur mit einem Ausruf verscheiden. Aber was liegt nicht alles in dem hervorgestossenen «Trajan!» Wie ist gerade dieser Ausruf dazu angetan, die Zeichnung von Valers Charakter zu vervollständigen. Valer lebte nur noch in Gedanken an die Verschwörung und an den Ruhm, den er durch den Fall des Kaisers erringen wird. So denkt er auch in dem Augenblick, als ihn der Tod berührt, nicht daran, dass es der Freund ist, von dem er ihn empfängt; nicht an das, was ihm zerstört wird, nicht an die, die er zurücklässt. Er fühlt nur das eine, dass sein Anschlag vereitelt ist, dass die Grösse, die er für sich erträumt, an der Luft zerging, dass der Verhasste noch weiter leben wird. Und so stösst er in ohnmächtiger Wut mit seinen letzten Kräften noch den Namen dessen hervor, für den sein Tod Leben bedeutet.

An Wielands Singspiel: «Rosemunde» dürfen wir nicht denselben Massstab wie an das streng literarische Drama legen. Der Dichter will ja in diesem Operntext nur eine Grundstimmung geben, die erst vom Komponisten ausgearbeitet werden soll. Deswegen bleiben seine Charaktere im Typischen stecken; deswegen lässt er den Vorhang fallen, als das effektvollste Bild vor unsere Augen getreten ist. Was kann auch die Personifikation der beglückenden Liebe, Rosemunde, deren Schuld nicht zur Verdunklung, im Gegenteil zur Verklärung ihrer Erscheinung beiträgt, in ihrer Hingabe sterbend für andere Worte finden, als die: «Ich sterb — in deinen Armen».

Der Ort bleibt bei der Ermordung meist ganz ohne Bedeutung. Wenn man die Tat als besonders verabscheuenswert hinstellen will, verlegt man sie an eine geweihte Stätte. Hermogenes (Hallmann: «Antiochus») wird auf einem Friedhof, Antyll (Lohenstein: «Cleopatra») und Bizarro (Weise: «Masaniello») im Tempel ermordet. In Grimms «Banise» ist diese Unterstützung des grauenvollen und frevelhaften Eindrucks durch den heiligen Ort nicht beabsichtigt; es vollzieht sich ja nur die gerechte Sühne am Tyrannen.

Dass Ayrenhoff die wichtige Unterredung der beiden Freunde in den Vorsaal verlegt, der zum kaiserlichen Schlafgemach führt, wurde schon an anderer Stelle als effektsteigerndes Moment nachgewiesen.

Der Kerker zu Pisa (Gerstenberg: «Ugolino») gibt von allem Anfang an den stimmungsvollen Hintergrund für die furchtbaren Vorgänge.

Auch die andern Hilfsmittel, die zur Erhöhung der Wirkung beitragen können, bleiben meist unberücksichtigt. In der Regel sind es wieder dieselben Dichter, die an ihre Zuziehung denken. Hallmann

verlegt die Ermordung Hermogenes' in die Nacht; denn der zu Hilfe eilende Terpander tritt mit den Worten auf: «Welch Winseln reisset mich aus meiner Ruhekammer?» Ebenso ist es tiefe Nachtstunde, als Valer den Aurel zur Beteiligung am Anschlag auffordert (Ayrenhoff).

Mit der Verlegung der Szenen in die Nachtstunden ist das stimmungserhöhende Moment der Dunkelheit gegeben, die schon an und für sich eine grössere Spannung in uns auslöst. Unsichere Beleuchtung durch ein paar flackernde Lichter auf Wandleuchtern [1] erhöht noch die Wirkung.

Da Zapor in der Mordszene des «Renegaten» (Breithaupt) seinen Vater nicht erkennen, ihn vielmehr für seinen Feind Welwood halten soll, darf die Bühne nur schwach erhellt sein. Ob es Breithaupt zu Bewusstsein kam, dass er durch Erfüllung dieser praktischen Forderung den Eindruck dieser Szene steigere, mag dahingestellt bleiben.

Gerstenberg, der überhaupt das Milieu zur Erhöhung seiner Effekte wo es nur immer geht, beizieht, macht natürlich von dem im Kerker herrschenden Dunkel, wie wir besonders bei Francescos Tod noch sehen werden, ergiebigen Gebrauch [2] (vergl. Kapitel «Sterbeszene» S. 172). Während des ganzen Verlaufs des «Ugolino» denkt sich Gerstenberg überdies noch die schaurig-furchtbaren Vorgänge von einem den Turm umtobenden Sturm begleitet, denn er schreibt vor: «Die Zeit der Vorstellung ist eine stürmische Nacht.»

---

[1] Vergl. Ayrenhoff: «Aurel» 1. Akt.

[2] Die dem Drama vorausgeschickte Bemerkung lautet: «Die Szene ist ein schwach erleuchtetes Zimmer im Turm». Vergl. Gerstenberg «Vermischte Schriften» Altona 1815. 1. Bd. S. 380.

Durch Gift.

Die schlesischen Dramatiker vermeiden den Gebrauch des Mordes durch Gift, weil dieses Motiv keine ihrem Geschmack genügend greuelvolle Ausbeute verheisst. Weise bringt einen Giftmord auf die Bühne, da er in einer solchen Szene seinen groben Naturalismus entladen kann. Aber erst im 18. Jahrhundert kehrt dies Element öfters wieder.

Julius Petersen («Schiller und die Bühne», Palästra XXXII S. 358) nennt die Vergiftung «die bevorzugteste Todesart im ganzen Drama des 18. Jahrhunderts» und führt diese Vorliebe auf Gottscheds Empfehlung zurück, man solle die schnellste, unblutigste und gemässigteste Todesart wählen. Zweierlei in dieser Ansicht bedarf der Berichtigung. Erstlich ist der Gifttod keineswegs die bevorzugte Todesart dieses Zeitalters. In den von mir behandelten Dramen des 18. Jahrhunderts (vor Gœthe) sterben an Gift sieben Personen, während zweiundvierzig den Wunden, die Dolch oder Schwert verursachten, erliegen. Zum andern ist der Gifttod keineswegs die schnellste oder massvollste Todesart. Viel längere Zeit nimmt er in der Regel in Anspruch als andere gewaltsame Todesfälle, besonders als Morde, bei denen oft der Augenblick, in dem der Streich geführt wird, der Augenblick des Todes ist. Auf den Vergiftungsmoment folgt dagegen regelmässig eine längere Sterbeszene. Schliesslich bleiben «die Qualen des dahinblutenden Opfers» bei den meisten Dichtern derart unberücksichtigt, dass wir dies häufig als Mangel empfinden. (Ich verweise auf das Kapitel «Sterbeszene».) Die Wirkungen des Gifts dagegen werden besonders von Weisse und Gerstenberg, auf die fünf von den genannten sieben Fällen kommen, greuelhaft ausgemalt.

Weisses «Rosemunde» konnte zum Beispiel «wegen des Schrecklichen der Handlung» auf dem Theater «keine Wirkung tun» und ward vom Repertoir abgesetzt.[1]

Übrigens lässt Gottsched selbst einige Bedenken gegen den «auf dem Schauplatz» dargestellten Gifttod laut werden: «Er würde wohl nicht lebhaft genug können vorgestellt werden. Sollte es aber lebhaft genug seyn: So dürfen die Spannungen der Glieder, das Verdrehen der Augen und andere heftige Leibesbewegungen unanständig werden».[2] Wenige Zeilen vorher ist der Rat zu lesen, man solle den Vergifteten dann auftreten lassen, «wenn die Vorboten des nahen Todes zu erkennen sind.» Jetzt soll auf einmal dasselbe Moment den Zeitpunkt angeben, an dem man den Sterbenden hinter die Szene zu bringen hat; denn: «es ist also besser, dass man ihn entferne». Es ist kaum glaublich, dass solch krasse Widersprüche in derselben Abhandlung, kaum durch einige Buchstaben getrennt, möglich sind.

Mit einer Ausnahme wird die Vergiftung immer durch einen Trank herbeigeführt. Der arme Betteljunge Tobias (Weise: «König Wenzel») allein erhält in einem Zuckerbrot das Gift.

Sara (Lessing), Sophronia (Cronegk: «Olinth und Sophronia»), und Francesco (Gerstenberg: «Ugolino») nehmen den Trank hinter der Szene zu sich. Für Lessing und Gerstenberg ist dies zu einem Moment dramatischer Spannung gestaltet, wie wir später noch sehen werden.[3] Der Grund jedoch, weswegen Cro-

---

[1] Minor: «Christian Felix Weisse und seine Beziehungen zur deutschen Literatur» S. 222 f.

[2] Beyträge z. Krit. Hist. IV. 15. St. S. 402.

[3] s. Kapitel Sterbeszene S. 158 ff.

negks Ergänzer Sophronia abgehen, ihr hinter der Bühne den Trank reichen und sie dann sofort wieder auftreten lässt, liegt in der missverstandenen Ausführung des eben gestreiften Gottschedschen Ratschlages. In den «Beyträgen» ist zu lesen[1]: «Man kann den Menschen nicht auf der Bühne den Giftbecher trinken lassen und dann so lange auf dem Schauplatz halten bis die Wirkungen des Gifts sich eräugnen». Deshalb solle der Vergiftete erst dann auf die Szene kommen, «wenn das Zucken der Glieder, die Schwachheit des Körpers, und andere Vorboten des nahen Todes zu erkennen sind». Und warum dies? Dem Verfasser der «Beyträge» ist kein schnellwirkendes Gift bekannt: «Gift tötet nicht so bald».

Die Fälle, in denen das Gift nicht auf der Bühne gereicht wird, wir also nur die Sterbeszene miterleben, werden wir wie die dem Vergiftungsakt auf der Bühne folgenden Phasen, in einem eigenen Kapitel, das alle Sterbeszenen umschliesst, behandeln.

Es bleibt uns demnach nur noch wenig über den Giftmord zu sagen.

In den einzelnen Situationen lässt sich kaum Gleichartiges finden.

Der Vergiftungsszene in «König Wenzel» (Weise) drückt der Zufall den Stempel auf. Weder der König noch der Betteljunge weiss vom unheilvollen Charakter des Backwerks. Wir finden hier zum erstenmal, dass durch eine Verwechslung ein anderer dem Tod anheimfällt als der, der ihm geweiht war. Aber noch ist hier dies Motiv nicht so gewendet und nach der Richtung hin ausgebeutet, die es später zu einem beliebten Requisit des Dramatikers machte. Im 18. Jahr-

---

[1] IV. Stück 15 S. 401 f.

hundert gebraucht man Verwechslungen,[1] um die Tragik zu steigern, um nicht nur das Opfer, sondern auch den Täter ins Unglück zu stürzen. Hier aber wird gerade durch die Verwechslung der Tod vom Haupt des Königs abgewandt und führt zum Ende einer episodenhaften Nebenfigur, das jeder Tragik entbehrt.

In Weisses «Rosemunde» liegt ein wohldurchdachter Mordplan der Gattin vor. Sie hat sich auf alle Fälle vorbereitet. Und es kommt ihr diese Vorsicht zu gut. Denn als Hellmich den Dolch bemerkt, den sie in der Hand verborgen hält, um ihn, während der Gatte sie liebend umschlingt, in dessen Körper zu stossen, bleibt ihr noch der Giftbecher. Eine Fabel, die sie erdichtet, erklärt dem Gatten die Waffe in ihrer Hand und wiegt ihn in die blindeste Sorglosigkeit. Sie schiebt einfach den Mordplan der unschuldigen Tochter unter und erklärt sich für Hellmichs Retterin.[2]

Krispus (Weisse) steht vor dem Dilemma, entweder sich schriftlich des geziehenen Frevels schuldig zu bekennen oder seine Weigerung durch den Tod zu büssen. Er wählt den Tod.

Während er einem moralischen Zwang unterliegt, müssen die beiden Rosemunden der Gewalt weichen. Weisses Scheusal wird von Hellmich erst angesichts des Todes, den er durch ihre Hand erleidet, erkannt. Er zwingt sie, indem er ihr den Dolch auf die Brust

---

[1] Breithaupt: «Renegat», Gerstenberg: «Ugolino», Schiller: «Fiesco»; besonders aber die Schicksalstragödie liebt das Verwechslungsmotiv: Z. Werner «24. Februar»; ausserdem kehrt es wieder in Kleists «Schroffensteiner», Grillparzers «Ahnfrau» und «Treuer Diener seines Herrn».

[2] Eine Umkehrung des wahren Sachverhalts aus Politik, wie sie Fausta (Weisse: «Krispus») aus Rache und Furcht vor den Folgen ihrer dem Krispus entdeckten Leidenschaft vornimmt, indem sie den Stiefsohn der frevlerischen Begierde anklagt, sich zur beleidigten Unschuld erhebt.

setzt, den Rest, den er im Giftbecher liess, auszutrinken.[1]

Auch Wielands «Rosemunde» bleibt nur die Wahl zwischen Dolch und Gift.

---

[1] Dem trotz alles Sträubens als guten Shakespearekenner entlarvten Ch. F. Weisse (vergl. Weisses Vorwort zu «Richard III.» und Lessings Hamb. Dramaturgie 73. Stück.) hat hier sicherlich die letzte Szene des Hamlet vorgeschwebt.

Selbstmord.

Was den Gebrauch des Selbstmords als dramatischen Motivs zur Zeit der Schlesier betrifft, so können wir auf das beim Mord Gesagte zurückverweisen.

Auch der Selbstmord konnte nicht genügend im Sinn einer greuel- und blutlüsternen Verzerrungswut ausgebeutet werden. Daher lassen ihn Gryphius, Hallmann und Haugwitz ganz ausser acht. Wenn ihn Lohenstein verwendet, so tut er dies in erster Linie nur da, wo es durch die geschichtliche Überlieferung gefordert wird: Cleopatra und Anton (« Cleopatra »), Seneca und Pauline (« Epicharis »), Sophonisbe. Oder er wünscht, durch einen aus freien Stücken episodenhaft eingefügten Selbstmord das Gesamtbild noch blutiger zu gestalten, ohne dass er viel Zeit oder Mühe darauf verwenden muss. Der zuletzt angeführte Wunsch kann uns die ohne innere Veranlassung in der « Cleopatra », « Agrippina » und « Sophonisbe » angehäuften Selbstmorde von Freigelassenen erklären. Nur in « Ibrahim Sultan » mögen wir dem Dichter zwingende, innere Gründe dafür zubilligen, dass er Ambre in den Tod gehen lässt.

Die Fabel keiner seiner Stücke nötigte Christian Weise, zum Tod durch eigene Hand zu greifen, und so bleibt bei ihm natürlich das Selbstmordmotiv völlig unbeachtet.

Gottsched und seine Zeitgenossen begrüssten mit Freude die Möglichkeit, den Tod, der Greuel und des Schreckhaften entkleidet, in Gestalt eines gefassten,

freiwilligen Endes auf die Bühne bringen zu können. Noch mehr mag sie der kurze Verlauf den der Selbstmord gestattet, zu ihrer Vorliebe für dies Motiv veranlasst haben.

Lohenstein bevorzugt zur Begründung seiner Selbstmorde den Zwang. Diejenigen Teilnehmer an der Verschwörung gegen Nero, deren Haupt nicht unter dem Henkerbeil fällt, werden verurteilt, sich selbst das Leben zu nehmen. Sophonisbe erhält vom eigenen Gatten den Giftbecher mit der Aufforderung, ein Ende zu machen. Sie hätte allerdings auch ohnedies Selbstmord begangen. Der Schmach, die ihr von den Römern drohte, musste sie aus dem Wege gehen.

Und damit sind wir zum zweiten Motiv gekommen, das Lohenstein verwendet: ebenfalls Zwang, aber nicht mehr der unmittelbare im engsten Sinn des Wortes, sondern ein Zwang mehr psychischer Natur. Wie Sophonisbe darf auch Cleopatra nicht zuwarten, bis man über sie Schande häuft, die schlimmer ist, als der Tod. Ambre (« Ibrahim Sultan ») kann die hündische Schändung, die der rohe Gewalthaber in rasender Brunst an ihr verübt hat, nicht überleben. Auch weiss sie genau, dass ihr Selbstmord die ihr Wohlgesinnten zu noch blutigerer Rache peitschen wird, als dies die Schändung allein getan hätte. Epicharis hat für ihre Zukunft nur Aussicht auf die schlimmsten Foltern, die immer bis zu dem Augenblick, da ihr Leben zu enden droht, gesteigert, dann aber ausgesetzt werden, um sich zu wiederholen, wenn das arme Opfer sie zu ertragen wieder imstande ist.

Auf einen freiwilligen Entschluss geht nur Paulines (« Epicharis ») und Antons (« Cleopatra ») Selbstmord zurück, die beide nicht den Tod des Liebsten überdauern wollen. Aus freien Stücken geben sich

meist auch die Freigelassenen den Tod, für die oft der unzähligemale variierte Satz:

«Ein Knecht soll, wenn der Herr stirbt nicht bei Leben sein»

(«Cleopatra»: Eros) als Grund angegeben wird. Allerdings sind bisweilen als mitspielende Momente Furcht vor drohendem Unheil beiläufig genannt.

Dem gegenüber ist es für das neue Jahrhundert charakteristisch, dass wir den durch Urteilspruch erzwungenen Selbstmord nur noch einmal wiederfinden (Kleist: «Seneca»), wo ihn die Fabel des Stücks bedingt.

Furcht vor dem drohenden Tod oder schwerer Strafe ist nur in vier Fällen noch massgebend: für Xemin (Grimm: «Banise»), Araspes (Gottschedin: «Panthea»), Paulus (Ayrenhoff: «Aurel») und Ugolino (Gerstenberg). Alle andern Selbstmorde, und es gibt deren nach Gottsched eine erhebliche Zahl, gehen auf rein seelische Beweggründe zurück. Schon bei den drei letztgenannten war der äussere Zwang nicht mehr allein wirkend. Am häufigsten drückt Verzweiflung über den Tod einer geliebten Person dem Hinterbleibenden die Mordwaffe in die Hand. Allein bestimmender Faktor ist dies für Pompeia (Kleist: «Seneca»), Thusnelda (Ayrenhoff: «Hermanns Tod»), Zeangir (Weisse: «Mustapha»), Aspasia (Weisse: «Befreyung von Theben»), Romeo und Julia (Weisse.) Aber auch bei der Mehrzahl der Gestalten, die jetzt noch zu nennen sind, spielt der Schmerz über den Hingang eines teuren Menschen als Motiv mit herein.

Kummer über den Verlust des Geliebten und Verzweiflung angesichts des Unheils, das sie hereinstürzen wähnt, übertäubt den Lebenswillen Didos (Schlegel). Die entsetzliche Klarheit, die ihr die letzten Stunden gebracht haben, lässt Pelopia (Weisse: «Atreus und Thyest») im Tode Schutz suchen.

Reue über eine eigene Tat treibt Araspes (Gottschedin: « Panthea »), Zapor (Breithaupt: « Renegat »), Clerdon (Brawe: « Freygeist »), Marcius (Brawe: «Brutus»), Paulus (Ayrenhoff: « Aurel »), Gambriv (Klopstock: « Hermanns Tod ») und Fausta (Weisse: «Krispus») in den Tod.

Die höherstehenden Dichter emanzipieren die Motive zum Selbstmord von dem egoistisch-persönlichen Kreis, der ihre Helden umschliesst. Cato (Gottsched) stirbt, niedergedrückt durch den Fall des über alles geliebten Rom, den er nicht hindern kann; Codrus (Cronegk), damit der delphische Spruch zugunsten seiner Vaterstadt in Erfüllung gehe; Brutus (Brawe), damit sein Sohn nicht zum Vatermörder werde, und Philotas (Lessing), der den Höhepunkt des nicht aus selbstischen Motiven entspringenden freiwilligen Selbstmords darstellt, weil er seinem Vater und Reich nicht die Möglichkeit rauben will, den glänzenden Sieg und die Gefangennahme des feindlichen Königsohnes uneingeengt auszubeuten.

Da der Selbstmord einer Ausschmückung, die die Greuelliebe des Publikums befriedigte, noch grössere Schwierigkeiten entgegenstellt als der Mord, darf sich Lohenstein wenigstens die spärlich gebotenen Gelegenheiten zu grässlichen Bildern nicht entgehen lassen.

Vor allen Dingen muss der Augenblick, in dem sich der Todeskandidat den tötenden Stoss versetzt oder Gift zu sich nimmt, stets vor unsere Augen gebracht werden. Es ist dies ja allerdings auch das nächstliegende, zumal wenn man nicht viel Zeit auf den Selbstmord verwenden will.

Die Ängstlichkeit, mit der Gottsched wenigstens theoretisch gegen die Darstellung alles Schreckhaften auf der Bühne zu Felde zog, führte ihn dazu, den eigentlichen Selbstmordakt hinter die Szene zu ver-

legen. Er vermutete wohl nicht, dass er dadurch gerade seine Absichten ins Gegenteil verkehrte (siehe Kapitel «Sterbeszene» S. 155 ff. und S. 172 f.). J. E. Schlegel, E. v. Kleist und Brawe ahmten ihm nach. Der kurze, gegen die Brust geführte Dolchstoss, der ja eigentlich die Tat nur andeuten kann, ist wohl kaum imstand, einen greulichen Eindruck zu verursachen. Überdies kann ja der Lebensmüde im Augenblick der Tat durch Gruppierung der Anwesenden den Blicken des Publikums entzogen werden.[1] Ausser den genannten dachte auch kein Dichter des 18. Jahrhunderts daran, wenn schon der Selbstmörder auf der Bühne sterben sollte, ihn die Waffe erst hinter der Szene gegen sich führen zu lassen und ihn dann noch seinem Publikum vorzuführen.

Ich glaube nicht, dass es die Furcht vor greulicher Wirkung war, die Brawe in «Brutus» veranlasste, den Vorhang fallen zu lassen, während Marcius den Dolch gegen sich führt. Wie Gerstenberg im «Ugolino», wird auch er diesen Abschluss für wirksamer angesehen haben als jeden andern.

Im Vorstehenden ist schon miteingeschlossen, dass das 18. Jahrhundert für den dramatischen Selbstmord ausschliesslich die Waffe zur Anwendung bringt. — Romeo (Weisse) bildet die einzige Ausnahme. — Mit Gedankenschnelle wird der Stoss geführt.

Anders war dies bei Lohenstein.

In «Sophonisbe» und der «Cleopatra» stand ihm die Wahl der Todesart nicht mehr frei. Die Geschichte spricht in beiden Fällen von Selbstmord durch Gift. Auch hatte Philipp von Zesens Roman «Die afrikanische Sophonisbe» — Lohensteins Vorbild — diese Todesart behandelt.

---

[1] Vgl. Beyträge IV. 15. S. 401.

Der Dichter konnte aber ja durch die Verzerrung der Sterbeszene noch seine Rechnung finden.

Wenn er sich bei der «Epicharis» für die Erdrosslung entschied, so mag sich das nur daraus erklären, dass ihm jede andere Todesart in diesem Fall ausgeschlossen schien. Um ergötzliche Schauspiele dem Kaiser zu bereiten, war man — wie wir wissen — darauf bedacht, der Epicharis Leben mit aller nur erdenklichen Kunst zu verlängern. Man wird ihr jede Waffe aus dem Weg geräumt, jede Möglichkeit zum Selbstmord tunlichst ferngehalten haben. Da war es nun ein ganz kluger Gedanke Lohensteins, Epicharis in der Binde, mit der man ihren Kopf an den Folterpfahl zurückgebunden hatte, den Tod finden zu lassen. Ein anderes Ende wäre kaum angebracht gewesen. Der Dichter hätte denn das Drama mit einem Befehl Neros schliessen lassen wollen, ähnlich dem Marc Aurels, der Felicitas einkerkern heisst, bis sie «in stanck und ach und koth und weh verschmachte» (Causin: «Felicitas»). Die Art und Weise, wie Lohenstein diesen Gedanken ausführte, kann allerdings nicht als glücklich bezeichnet werden. Aus den Schimpfreden, die Epicharis gegen Neros führt, ist klar zu ersehen, dass sie die Pläne des Tyrannen, an ihren Foltern weiterhin Ergötzen zu finden, durchkreuzen will. Nicht genug damit, sie muss ihm noch triumphierend zurufen:

«Schau aber, Bluthund, her hier in der Folterbinden
Wird itzt Epicharis des Sterbens Hafen finden.»

Obwohl Nero, kaum dass er diese Worte vernommen hat, befiehlt: «Verwehrt es, sie will sich erwürgen», findet der Henker nur noch eine Tote.

Kann Epicharis so sicher sein, ihre Absicht zu erreichen, dass sie die Anwesenden noch auf ihr Vor-

haben aufmerksam macht? Müsste sie nicht vielmehr zur Ausführung ihres Plans einen Augenblick wählen, in dem sie ganz unbeachtet ist? Lässt es sich denken, dass die auf die fürchterlichste Weise gefolterte Frau, deren Körper kaum mehr an menschliche Formen erinnert,[1] ausser zu den anstrengendsten Reden auch noch die Kraft zu einem solchen Gewaltakt besitzt? Wir glauben kaum, diese Fragen zugunsten Lohensteins beantworten zu können.

Beim Selbstmord durch den Stahl kann Lohenstein in seinem Element schwelgen. Nicht wie im 18. Jahrhundert darf ein rasch geführter Stoss das Opfer dem Tode nahbringen. Langsam bohrt sich der Selbstmörder den Stahl in die Brust. Eros (« Cleopatra ») macht den Herrn darauf aufmerksam, wie die Waffe sich immer tiefer und tiefer in seine Brust einsauge. Charmium (« Cleopatra ») jubelt, während sie die Waffe in ihren Körper hineinpresst: « Schaut, wie das Blut schon spritzt. »

Nur Anton («Cleopatra»), Agrippinas Freigelassener Mnester und Ambre (« Ibrahim Sultan ») treffen sich in raschem Stoss.

Noch mehr als das langsame Eindrücken des Stahls in den Körper entspricht das « Zerkerben der Pulsadern » Lohensteins Wünschen. In der « Epicharis » wendet er diese Art, die Waffe zum Selbstmord zu gebrauchen, allein fünfmal an. Während der Totgeweihte sich den Puls öffnet, lenkt er selbstredend die Aufmerksamheit auf sich.

---

[1] Diese Auffassung vom Zustand der Epicharis stützt sich nicht nur auf den der Ausgabe von 1661 beigegebenen Stich. Schon zu Beginn der 4. Abhandlung spricht Epicharis von ihrem « ausgeädert Leib », den « abgefleischten Beinen », dem « halbgebraten Fleisch. »
Die Freunde sehen « die morschen Glieder hangen
Zerquetscht von Schraub und Stock, von Mark und Kräften leer»
Den Brief, in dem sie Piso zur Beschleunigung des Anschlags ansport, schreibt sie « mit halbverwester Faust. »

Scaurus lobt seinen Mut, seine Entschlossenheit, die man besitzen müsse,

« wenn man, wie ich itzt tu, kerbt Flechs und Arm entzwei. »

Piso: « Schau, wie die Adern Blut aus beiden Armen spritzen. » —

Seneca versucht lange: « Obs Messer auch spitzig sei und scharf. »

Während der allgemeinen Betrachtung: « Zorn und Begierde geben den Stahl sonst in die Hand », vollendet Seneca das blutige Werk: « Die Adern sind zerkerbt. »

Kaum modifiziert, wiederholt sich dieser Vorgang bei Pauline und Lukan.

In wollüstiger Breite muss uns Lohenstein die einzelnen Phasen des Selbstmordes vorführen. In Kürze gehen die Dichter des 18. Jahrhunderts über den Akt hinweg. Es ist eine auffallende Ausnahme, dass Lohenstein bei Eros und der Ambre das Leben mit dem geführten Stoss enden lässt. Sonst ist dem Sterbenden stets noch eine grauenvolle Todesszene beschieden, bei der aber nur die grausamen Begleitumstände des Sterbens, nicht dagegen der eigentliche Sterbeprozess Berücksichtigung findet (vergl. Kapitel « Sterbeszene »). Den Zweck, den man zu Gottscheds Zeiten mit der Darstellung des Sterbens verbindet, sucht man in einer möglichst zusammengedrängten Szene zu erreichen. Liegt kein solcher Zweck vor, so lässt man den Selbstmörder mit dem Stoss, oft ohne dass er noch einen Laut von sich gibt, enden: Pompeja (Kleist: « Seneca »), Clerdon (Brawe: « Freygeist »), Gambriv (Klopstock: « Hermanns Tod »), Aspasia (Weisse: « Befreyung von Theben »).

Bei Lohenstein haben wir es in der Regel mit wohl eingeleiteten und vorbereiteten Selbstmorden zu

tun. Das tritt ganz klar bei der erheuchelten wie bei der wirklichen Selbstmordszene Cleopatras zutage. Auch Sophonisbe beginnt die Szene mit der Verkündung ihres Entschlusses, die Welt zu verlassen. Sogar wenn der Selbstmord Folge eines Urteils ist, bleibt zwischen der Eröffnung des Machtspruchs und der Tat noch eine geraume Zeit. Diese wird ähnlich ausgefüllt, wie die letzten Stunden derer, die einer Hinrichtung entgegen gehen. Über seine Habe trifft der Scheidende Verfügungen. Er bestimmt, was mit seinem Leichnam geschehen solle, und nimmt rührenden Abschied von Freunden und Familie, die er noch in den letzten Augenblicken zu erfreuen bestrebt ist. Der Gedanke an das Seelenheil liegt den Lohensteinschen Gestalten mit Ausnahme Senecas fern.

Aus der Reihe der Selbstmorde, auf die wir vorbereitet werden, treten wieder die Ambres und einiger Freigelassenen heraus, deren Ausnahmestellung wir schon wiederholt erwähnt haben. Zwar liegt bei Ambre der Grund, der sie in den Tod treibt, schon wieder länger zurück, aber ihr Entschluss kommt ihr erst, als sie die Freunde des Vaters zur Rache aufreizt. Auch wenn der Frevel die furchtbarste Sühne gefunden hat, ist das an ihr begangene Verbrechen nicht verwischt:

— — «Man heilt mit fremden Narben
Die eigenen Schwären nicht und keine blutgen Farben
Verschmiern den Fleck, den Brunst in diesen Purpur macht.»

Hier mag der Geschändeten zum erstenmal der Gedanke an den Tod aufgetaucht sein. Aber sie geht auf eine ausgiebige Betrachtung der Schönheit und

ihrer Folgen über[1] und lenkt erst dann wieder zu ihrem anfänglichen Bemühen, die Anwesenden gegen den Tyrannen zu erhitzen, zurück, streckt ihnen einen Dolch entgegen, das Werkzeug ihrer Rache, das sie sich rasch noch selbst in die Brust stösst, bevor ihr jemand in den Arm fallen kann.

Wie Ambres Umgebung sind auch wir durch diese plötzliche Tat überrascht. Unerwartet kommen uns auch die Selbstmorde der Freigelassenen Diomedes, Iras, Eros und Charmium («Cleopatra»). Während aber Ambre im Verlauf ihres langen Monologs den schweren Entschluss bei sich überlegen konnte, ist er bei Eros die Frucht eines Augenblicks. Anton hat ihm befohlen, ihn niederzustossen. Als alle Bitten, ihm dies Amt zu erlassen, nur taube Ohren finden, durchbohrt sich der Getreue selbst.

Die Selbstmorde des 18. Jahrhunderts sind in der Regel Taten der augenblicklichen Aufwallung. Der Tatbestand, der den Entschluss erzeugt, wird erst unmittelbar vor dem Gewaltakt gegeben. So stürzt sich Brutus (Brawe) in sein Schwert, als er sieht, dass sein Sohn zum Stoss ausholend auf ihn eindringt. Aspasia (Weisse: « Befreyung von Theben »), Thusnelda (Ayrenhoff) und Zeangir (Weisse: « Mustapha ») geben sich den Tod, als der geliebte Freund eben verschieden ist; Pelopia (Weisse: « Atreus und Thyest »), nachdem sie gerade einen Blick in die entsetzlichen Bande,

[1] In dieser Betrachtung kommt Lohensteins Bombast, seine überschwänglichen Bilder, der Mangel jeglichen feinen Gefühls so treffend zum Ausdruck, dass ich mir ein Zitat aus dem schwer zugänglichen Werk nicht versagen kann:

«Die Schönheit ist ein Aass, das Geiern meist gefället,
Ein Aass, das stets Gestank der Laster von sich haucht,
Der Wollust giftgen Dampf statt süssen Balsams braucht,
Und Raben an sich lokt, die Ehr und Zucht uns fressen
Und ihren Geilheits Kot schmiern auf ihr lüstern Essen.»

die sie mit Atreus, Thyest und Aegisth[1] verknüpfen, getan hat.

Ausnahmen bilden Cato (Gottsched), bei dem wir in den letzten Akten die Beschäftigung mit dem Todesgedanken annehmen müssen; Dido (Schlegel), die seit dem 4. Akt mit einem Dolche bewaffnet umherläuft, den sie, zu schwach, ihn gegen den Verräter zu gebrauchen, sich ins Herz stossen will. Und neben dem Kleistschen Seneca noch Philotas (Lessing).

Wie die Gestalten der Gryphiusschen Märtyrer sind auch die Selbstmörder nach einer Schablone gezeichnet. Nachdem ihnen das Urteil verkündet ist, oder sie den Entschluss zum Selbstmord gefasst haben, darf ihr heldenhaftes Bild durch kein Wanken, keine Überlegung, ob der Tod der einzige Weg sei, kein Zurückbeben vor dem ungewissen Los der nächsten Stunde getrübt werden. Nach den konventionellen Abschiedstränen, — dem einzigen und nicht häufig angewandten Ausdruck des Schmerzes über ihr Scheiden, — greifen sie entschlossen zur Waffe, die oft als der treueste Freund gepriesen wird, oder heissen das Gift, den «süssen Trank», willkommen. Im 18. Jahrhundert mögen wir diese nivellierende Charakteristik noch damit entschuldigen, dass auf dem Selbstmord meist gar kein Nachdruck liegt; dass er vielmehr sehr

---

[1] Zum erstenmal taucht hier in der deutschen dramatischen Literatur das Motiv unmöglich komplizierter verwandtschaftlicher Blutsverbindung auf, das mit besonderer Hingebung von den Schicksalsdramatikern ausgeschlachtet wird und zu den gröbsten Lächerlichkeiten führt. Nur absurd kann es z. B. wirken, wenn in Müllners «29. Februar» der Vater in seiner Verzweiflung seinem Sohne mit der spitzfindigen Wendung:

«Du bist deiner Mutter Neffe
Und dein Vater ist dein Ohm»

die Augen öffnen will.

Auch Werner («24. Februar»), Müllner («Schuld»), Houwald («Leuchtturm») machen sich dies Motiv zu nutze.

kurz behandelt wird, und man in mehr als einem Punkt der Phantasie des Publikums die feinere Ausgestaltung der Szene überlässt. Für Lohenstein dagegen, der auf viele Selbstmorde so nachdrücklich eingeht, können wir den Grund zu seiner Gleichförmigkeit nur im Mangel an dramatischer Gestaltungskraft sehen. Es kommt der Masse der über einen Leisten geschlagenen Selbstmörderfiguren gegenüber kaum in Anschlag, dass Lohenstein in zwei Fällen die enge Form, in die er seine Gestalten einzwängt, zerbricht.

Rufus, der vor seiner Enthauptung jämmerlich um sein Leben gefleht hatte, erhält in Piso («Epicharis») einen gleichgearteten Nachfolger, der ebenfalls nur durch sein Flehen, ihn am Leben zu lassen, eine ganz allgemeine Furcht vor dem Tod äussert. Mit solcher Charakteristik beabsichtigt Lohenstein nur, seine Helden dadurch, dass er ihnen zu wirkungsvollem Kontrast das plump geformte Gegenstück gegenüber stellt, in noch blendenderem Licht erscheinen zu lassen. Todesfurcht zu schildern, hat er dabei nicht im Sinn. Wohl aber mag ihm, als er daran ging, in der «Agrippina» Mnesters freiwilligen Tod zu formen, eine Reihe von Gedanken aufgetaucht sein, die ihn veranlassten, an dem noch zu behandelnden Selbstmord das Bangen vor dem Tod zum Ausdruck zu bringen. Neben der Absicht, das Publikum durch grauenvolle Bilder zu ergötzen, hatte Lohenstein bei den meisten seiner Selbstmorde doch noch den Zweck verfolgt, die heroische Männlichkeit und kühne Selbstüberwindung seiner Gestalten zu charakterisieren. Hatte er aber sein Ziel erreicht, wenn er sie mit dem Gedanken an den Tod alle so rasch fertig werden liess? Wo steckt dann die grosse Tat, wenn ihnen, wie so oft, das Ende als das lockende Paradies erscheint? Auch wenn es den übermensch-

die sie mit Atreus, Thyest und Aegisth[1] verknüpfen, getan hat.

Ausnahmen bilden Cato (Gottsched), bei dem wir in den letzten Akten die Beschäftigung mit dem Todesgedanken annehmen müssen; Dido (Schlegel), die seit dem 4. Akt mit einem Dolche bewaffnet umherläuft, den sie, zu schwach, ihn gegen den Verräter zu gebrauchen, sich ins Herz stossen will. Und neben dem Kleistschen Seneca noch Philotas (Lessing).

Wie die Gestalten der Gryphiusschen Märtyrer sind auch die Selbstmörder nach einer Schablone gezeichnet. Nachdem ihnen das Urteil verkündet ist, oder sie den Entschluss zum Selbstmord gefasst haben, darf ihr heldenhaftes Bild durch kein Wanken, keine Überlegung, ob der Tod der einzige Weg sei, kein Zurückbeben vor dem ungewissen Los der nächsten Stunde getrübt werden. Nach den konventionellen Abschiedstränen, — dem einzigen und nicht häufig angewandten Ausdruck des Schmerzes über ihr Scheiden, — greifen sie entschlossen zur Waffe, die oft als der treueste Freund gepriesen wird, oder heissen das Gift, den «süssen Trank», willkommen. Im 18. Jahrhundert mögen wir diese nivellierende Charakteristik noch damit entschuldigen, dass auf dem Selbstmord meist gar kein Nachdruck liegt; dass er vielmehr sehr

---

[1] Zum erstenmal taucht hier in der deutschen dramatischen Literatur das Motiv unmöglich komplizierter verwandtschaftlicher Blutsverbindung auf, das mit besonderer Hingebung von den Schicksalsdramatikern ausgeschlachtet wird und zu den gröbsten Lächerlichkeiten führt. Nur absurd kann es z. B. wirken, wenn in Müllners «29. Februar» der Vater in seiner Verzweiflung seinem Sohne mit der spitzfindigen Wendung:

> «Du bist deiner Mutter Neffe
> Und dein Vater ist dein Ohm»

die Augen öffnen will.

Auch Werner («24. Februar»), Müllner («Schuld»), Houwald («Leuchtturm») machen sich dies Motiv zu nutze.

kurz behandelt wird, und man in mehr als einem Punkt der Phantasie des Publikums die feinere Ausgestaltung der Szene überlässt. Für Lohenstein dagegen, der auf viele Selbstmorde so nachdrücklich eingeht, können wir den Grund zu seiner Gleichförmigkeit nur im Mangel an dramatischer Gestaltungskraft sehen. Es kommt der Masse der über einen Leisten geschlagenen Selbstmörderfiguren gegenüber kaum in Anschlag, dass Lohenstein in zwei Fällen die enge Form, in die er seine Gestalten einzwängt, zerbricht.

Rufus, der vor seiner Enthauptung jämmerlich um sein Leben gefleht hatte, erhält in Piso (« Epicharis ») einen gleichgearteten Nachfolger, der ebenfalls nur durch sein Flehen, ihn am Leben zu lassen, eine ganz allgemeine Furcht vor dem Tod äussert. Mit solcher Charakteristik beabsichtigt Lohenstein nur, seine Helden dadurch, dass er ihnen zu wirkungsvollem Kontrast das plump geformte Gegenstück gegenüber stellt, in noch blendenderem Licht erscheinen zu lassen. Todesfurcht zu schildern, hat er dabei nicht im Sinn. Wohl aber mag ihm, als er daran ging, in der « Agrippina » Mnesters freiwilligen Tod zu formen, eine Reihe von Gedanken aufgetaucht sein, die ihn veranlassten, an dem noch zu behandelnden Selbstmord das Bangen vor dem Tod zum Ausdruck zu bringen. Neben der Absicht, das Publikum durch grauenvolle Bilder zu ergötzen, hatte Lohenstein bei den meisten seiner Selbstmorde doch noch den Zweck verfolgt, die heroische Männlichkeit und kühne Selbstüberwindung seiner Gestalten zu charakterisieren. Hatte er aber sein Ziel erreicht, wenn er sie mit dem Gedanken an den Tod alle so rasch fertig werden liess? Wo steckt dann die grosse Tat, wenn ihnen, wie so oft, das Ende als das lockende Paradies erscheint? Auch wenn es den übermensch-

die sie mit Atreus, Thyest und Aegisth[1] verknüpfen, getan hat.

Ausnahmen bilden Cato (Gottsched), bei dem wir in den letzten Akten die Beschäftigung mit dem Todesgedanken annehmen müssen; Dido (Schlegel), die seit dem 4. Akt mit einem Dolche bewaffnet umherläuft, den sie, zu schwach, ihn gegen den Verräter zu gebrauchen, sich ins Herz stossen will. Und neben dem Kleistschen Seneca noch Philotas (Lessing).

Wie die Gestalten der Gryphiusschen Märtyrer sind auch die Selbstmörder nach einer Schablone gezeichnet. Nachdem ihnen das Urteil verkündet ist, oder sie den Entschluss zum Selbstmord gefasst haben, darf ihr heldenhaftes Bild durch kein Wanken, keine Überlegung, ob der Tod der einzige Weg sei, kein Zurückbeben vor dem ungewissen Los der nächsten Stunde getrübt werden. Nach den konventionellen Abschiedstränen, — dem einzigen und nicht häufig angewandten Ausdruck des Schmerzes über ihr Scheiden, — greifen sie entschlossen zur Waffe, die oft als der treueste Freund gepriesen wird, oder heissen das Gift, den «süssen Trank», willkommen. Im 18. Jahrhundert mögen wir diese nivellierende Charakteristik noch damit entschuldigen, dass auf dem Selbstmord meist gar kein Nachdruck liegt; dass er vielmehr sehr

---

[1] Zum erstenmal taucht hier in der deutschen dramatischen Literatur das Motiv unmöglich komplizierter verwandtschaftlicher Blutsverbindung auf, das mit besonderer Hingebung von den Schicksalsdramatikern ausgeschlachtet wird und zu den gröbsten Lächerlichkeiten führt. Nur absurd kann es z. B. wirken, wenn in Müllners «29. Februar» der Vater in seiner Verzweiflung seinem Sohne mit der spitzfindigen Wendung:

«Du bist deiner Mutter Neffe
Und dein Vater ist dein Ohm»

die Augen öffnen will.

Auch Werner («24. Februar»), Müllner («Schuld»), Houwald («Leuchtturm») machen sich dies Motiv zu nutze.

kurz behandelt wird, und man in mehr als einem Punkt der Phantasie des Publikums die feinere Ausgestaltung der Szene überlässt. Für Lohenstein dagegen, der auf viele Selbstmorde so nachdrücklich eingeht, können wir den Grund zu seiner Gleichförmigkeit nur im Mangel an dramatischer Gestaltungskraft sehen. Es kommt der Masse der über einen Leisten geschlagenen Selbstmörderfiguren gegenüber kaum in Anschlag, dass Lohenstein in zwei Fällen die enge Form, in die er seine Gestalten einzwängt, zerbricht.

Rufus, der vor seiner Enthauptung jämmerlich um sein Leben gefleht hatte, erhält in Piso (« Epicharis ») einen gleichgearteten Nachfolger, der ebenfalls nur durch sein Flehen, ihn am Leben zu lassen, eine ganz allgemeine Furcht vor dem Tod äussert. Mit solcher Charakteristik beabsichtigt Lohenstein nur, seine Helden dadurch, dass er ihnen zu wirkungsvollem Kontrast das plump geformte Gegenstück gegenüber stellt, in noch blendenderem Licht erscheinen zu lassen. Todesfurcht zu schildern, hat er dabei nicht im Sinn. Wohl aber mag ihm, als er daran ging, in der « Agrippina » Mnesters freiwilligen Tod zu formen, eine Reihe von Gedanken aufgetaucht sein, die ihn veranlassten, an dem noch zu behandelnden Selbstmord das Bangen vor dem Tod zum Ausdruck zu bringen. Neben der Absicht, das Publikum durch grauenvolle Bilder zu ergötzen, hatte Lohenstein bei den meisten seiner Selbstmorde doch noch den Zweck verfolgt, die heroische Männlichkeit und kühne Selbstüberwindung seiner Gestalten zu charakterisieren. Hatte er aber sein Ziel erreicht, wenn er sie mit dem Gedanken an den Tod alle so rasch fertig werden liess? Wo steckt dann die grosse Tat, wenn ihnen, wie so oft, das Ende als das lockende Paradies erscheint? Auch wenn es den übermensch-

die sie mit Atreus, Thyest und Aegisth[1] verknüpfen, getan hat.

Ausnahmen bilden Cato (Gottsched), bei dem wir in den letzten Akten die Beschäftigung mit dem Todesgedanken annehmen müssen; Dido (Schlegel), die seit dem 4. Akt mit einem Dolche bewaffnet umherläuft, den sie, zu schwach, ihn gegen den Verräter zu gebrauchen, sich ins Herz stossen will. Und neben dem Kleistschen Seneca noch Philotas (Lessing).

Wie die Gestalten der Gryphiusschen Märtyrer sind auch die Selbstmörder nach einer Schablone gezeichnet. Nachdem ihnen das Urteil verkündet ist, oder sie den Entschluss zum Selbstmord gefasst haben, darf ihr heldenhaftes Bild durch kein Wanken, keine Überlegung, ob der Tod der einzige Weg sei, kein Zurückbeben vor dem ungewissen Los der nächsten Stunde getrübt werden. Nach den konventionellen Abschiedstränen, — dem einzigen und nicht häufig angewandten Ausdruck des Schmerzes über ihr Scheiden, — greifen sie entschlossen zur Waffe, die oft als der treueste Freund gepriesen wird, oder heissen das Gift, den «süssen Trank», willkommen. Im 18. Jahrhundert mögen wir diese nivellierende Charakteristik noch damit entschuldigen, dass auf dem Selbstmord meist gar kein Nachdruck liegt; dass er vielmehr sehr

---

[1] Zum erstenmal taucht hier in der deutschen dramatischen Literatur das Motiv unmöglich komplizierter verwandtschaftlicher Blutsverbindung auf, das mit besonderer Hingebung von den Schicksalsdramatikern ausgeschlachtet wird und zu den gröbsten Lächerlichkeiten führt. Nur absurd kann es z. B. wirken, wenn in Müllners «29. Februar» der Vater in seiner Verzweiflung seinem Sohne mit der spitzfindigen Wendung:

«Du bist deiner Mutter Neffe
Und dein Vater ist dein Ohm»

die Augen öffnen will.

Auch Werner («24. Februar»), Müllner («Schuld»), Houwald («Leuchtturm») machen sich dies Motiv zu nutze.

kurz behandelt wird, und man in mehr als einem Punkt der Phantasie des Publikums die feinere Ausgestaltung der Szene überlässt. Für Lohenstein dagegen, der auf viele Selbstmorde so nachdrücklich eingeht, können wir den Grund zu seiner Gleichförmigkeit nur im Mangel an dramatischer Gestaltungskraft sehen. Es kommt der Masse der über einen Leisten geschlagenen Selbstmörderfiguren gegenüber kaum in Anschlag, dass Lohenstein in zwei Fällen die enge Form, in die er seine Gestalten einzwängt, zerbricht.

Rufus, der vor seiner Enthauptung jämmerlich um sein Leben gefleht hatte, erhält in Piso (« Epicharis ») einen gleichgearteten Nachfolger, der ebenfalls nur durch sein Flehen, ihn am Leben zu lassen, eine ganz allgemeine Furcht vor dem Tod äussert. Mit solcher Charakteristik beabsichtigt Lohenstein nur, seine Helden dadurch, dass er ihnen zu wirkungsvollem Kontrast das plump geformte Gegenstück gegenüber stellt, in noch blendenderem Licht erscheinen zu lassen. Todesfurcht zu schildern, hat er dabei nicht im Sinn. Wohl aber mag ihm, als er daran ging, in der « Agrippina » Mnesters freiwilligen Tod zu formen, eine Reihe von Gedanken aufgetaucht sein, die ihn veranlassten, an dem noch zu behandelnden Selbstmord das Bangen vor dem Tod zum Ausdruck zu bringen. Neben der Absicht, das Publikum durch grauenvolle Bilder zu ergötzen, hatte Lohenstein bei den meisten seiner Selbstmorde doch noch den Zweck verfolgt, die heroische Männlichkeit und kühne Selbstüberwindung seiner Gestalten zu charakterisieren. Hatte er aber sein Ziel erreicht, wenn er sie mit dem Gedanken an den Tod alle so rasch fertig werden liess? Wo steckt dann die grosse Tat, wenn ihnen, wie so oft, das Ende als das lockende Paradies erscheint? Auch wenn es den übermensch-

die sie mit Atreus, Thyest und Aegisth[1] verknüpfen, getan hat.

Ausnahmen bilden Cato (Gottsched), bei dem wir in den letzten Akten die Beschäftigung mit dem Todesgedanken annehmen müssen; Dido (Schlegel), die seit dem 4. Akt mit einem Dolche bewaffnet umherläuft, den sie, zu schwach, ihn gegen den Verräter zu gebrauchen, sich ins Herz stossen will. Und neben dem Kleistschen Seneca noch Philotas (Lessing).

Wie die Gestalten der Gryphiusschen Märtyrer sind auch die Selbstmörder nach einer Schablone gezeichnet. Nachdem ihnen das Urteil verkündet ist, oder sie den Entschluss zum Selbstmord gefasst haben, darf ihr heldenhaftes Bild durch kein Wanken, keine Überlegung, ob der Tod der einzige Weg sei, kein Zurückbeben vor dem ungewissen Los der nächsten Stunde getrübt werden. Nach den konventionellen Abschiedstränen, — dem einzigen und nicht häufig angewandten Ausdruck des Schmerzes über ihr Scheiden, — greifen sie entschlossen zur Waffe, die oft als der treueste Freund gepriesen wird, oder heissen das Gift, den «süssen Trank», willkommen. Im 18. Jahrhundert mögen wir diese nivellierende Charakteristik noch damit entschuldigen, dass auf dem Selbstmord meist gar kein Nachdruck liegt; dass er vielmehr sehr

---

[1] Zum erstenmal taucht hier in der deutschen dramatischen Literatur das Motiv unmöglich komplizierter verwandtschaftlicher Blutsverbindung auf, das mit besonderer Hingebung von den Schicksalsdramatikern ausgeschlachtet wird und zu den gröbsten Lächerlichkeiten führt. Nur absurd kann es z. B. wirken, wenn in Müllners «29. Februar» der Vater in seiner Verzweiflung seinem Sohne mit der spitzfindigen Wendung:

«Du bist deiner Mutter Neffe
Und dein Vater ist dein Ohm»

die Augen öffnen will.

Auch Werner («24. Februar»), Müllner («Schuld»), Houwald («Leuchtturm») machen sich dies Motiv zu nutze.

kurz behandelt wird, und man in mehr als einem Punkt der Phantasie des Publikums die feinere Ausgestaltung der Szene überlässt. Für Lohenstein dagegen, der auf viele Selbstmorde so nachdrücklich eingeht, können wir den Grund zu seiner Gleichförmigkeit nur im Mangel an dramatischer Gestaltungskraft sehen. Es kommt der Masse der über einen Leisten geschlagenen Selbstmörderfiguren gegenüber kaum in Anschlag, dass Lohenstein in zwei Fällen die enge Form, in die er seine Gestalten einzwängt, zerbricht.

Rufus, der vor seiner Enthauptung jämmerlich um sein Leben gefleht hatte, erhält in Piso (« Epicharis ») einen gleichgearteten Nachfolger, der ebenfalls nur durch sein Flehen, ihn am Leben zu lassen, eine ganz allgemeine Furcht vor dem Tod äussert. Mit solcher Charakteristik beabsichtigt Lohenstein nur, seine Helden dadurch, dass er ihnen zu wirkungsvollem Kontrast das plump geformte Gegenstück gegenüber stellt, in noch blendenderem Licht erscheinen zu lassen. Todesfurcht zu schildern, hat er dabei nicht im Sinn. Wohl aber mag ihm, als er daran ging, in der « Agrippina » Mnesters freiwilligen Tod zu formen, eine Reihe von Gedanken aufgetaucht sein, die ihn veranlassten, an dem noch zu behandelnden Selbstmord das Bangen vor dem Tod zum Ausdruck zu bringen. Neben der Absicht, das Publikum durch grauenvolle Bilder zu ergötzen, hatte Lohenstein bei den meisten seiner Selbstmorde doch noch den Zweck verfolgt, die heroische Männlichkeit und kühne Selbstüberwindung seiner Gestalten zu charakterisieren. Hatte er aber sein Ziel erreicht, wenn er sie mit dem Gedanken an den Tod alle so rasch fertig werden liess? Wo steckt dann die grosse Tat, wenn ihnen, wie so oft, das Ende als das lockende Paradies erscheint? Auch wenn es den übermensch-

die sie mit Atreus, Thyest und Aegisth[1] verknüpfen, getan hat.

Ausnahmen bilden Cato (Gottsched), bei dem wir in den letzten Akten die Beschäftigung mit dem Todesgedanken annehmen müssen; Dido (Schlegel), die seit dem 4. Akt mit einem Dolche bewaffnet umherläuft, den sie, zu schwach, ihn gegen den Verräter zu gebrauchen, sich ins Herz stossen will. Und neben dem Kleistschen Seneca noch Philotas (Lessing).

Wie die Gestalten der Gryphiusschen Märtyrer sind auch die Selbstmörder nach einer Schablone gezeichnet. Nachdem ihnen das Urteil verkündet ist, oder sie den Entschluss zum Selbstmord gefasst haben, darf ihr heldenhaftes Bild durch kein Wanken, keine Überlegung, ob der Tod der einzige Weg sei, kein Zurückbeben vor dem ungewissen Los der nächsten Stunde getrübt werden. Nach den konventionellen Abschiedstränen, — dem einzigen und nicht häufig angewandten Ausdruck des Schmerzes über ihr Scheiden, — greifen sie entschlossen zur Waffe, die oft als der treueste Freund gepriesen wird, oder heissen das Gift, den «süssen Trank», willkommen. Im 18. Jahrhundert mögen wir diese nivellierende Charakteristik noch damit entschuldigen, dass auf dem Selbstmord meist gar kein Nachdruck liegt; dass er vielmehr sehr

[1] Zum erstenmal taucht hier in der deutschen dramatischen Literatur das Motiv unmöglich komplizierter verwandtschaftlicher Blutsverbindung auf, das mit besonderer Hingebung von den Schicksalsdramatikern ausgeschlachtet wird und zu den gröbsten Lächerlichkeiten führt. Nur absurd kann es z. B. wirken, wenn in Müllners «29. Februar» der Vater in seiner Verzweiflung seinem Sohne mit der spitzfindigen Wendung:

«Du bist deiner Mutter Neffe
Und dein Vater ist dein Ohm»

die Augen öffnen will.

Auch Werner («24. Februar»), Müllner («Schuld»), Houwald («Leuchtturm») machen sich dies Motiv zu nutze.

kurz behandelt wird, und man in mehr als einem Punkt der Phantasie des Publikums die feinere Ausgestaltung der Szene überlässt. Für Lohenstein dagegen, der auf viele Selbstmorde so nachdrücklich eingeht, können wir den Grund zu seiner Gleichförmigkeit nur im Mangel an dramatischer Gestaltungskraft sehen. Es kommt der Masse der über einen Leisten geschlagenen Selbstmörderfiguren gegenüber kaum in Anschlag, dass Lohenstein in zwei Fällen die enge Form, in die er seine Gestalten einzwängt, zerbricht.

Rufus, der vor seiner Enthauptung jämmerlich um sein Leben gefleht hatte, erhält in Piso («Epicharis») einen gleichgearteten Nachfolger, der ebenfalls nur durch sein Flehen, ihn am Leben zu lassen, eine ganz allgemeine Furcht vor dem Tod äussert. Mit solcher Charakteristik beabsichtigt Lohenstein nur, seine Helden dadurch, dass er ihnen zu wirkungsvollem Kontrast das plump geformte Gegenstück gegenüber stellt, in noch blendenderem Licht erscheinen zu lassen. Todesfurcht zu schildern, hat er dabei nicht im Sinn. Wohl aber mag ihm, als er daran ging, in der «Agrippina» Mnesters freiwilligen Tod zu formen, eine Reihe von Gedanken aufgetaucht sein, die ihn veranlassten, an dem noch zu behandelnden Selbstmord das Bangen vor dem Tod zum Ausdruck zu bringen. Neben der Absicht, das Publikum durch grauenvolle Bilder zu ergötzen, hatte Lohenstein bei den meisten seiner Selbstmorde doch noch den Zweck verfolgt, die heroische Männlichkeit und kühne Selbstüberwindung seiner Gestalten zu charakterisieren. Hatte er aber sein Ziel erreicht, wenn er sie mit dem Gedanken an den Tod alle so rasch fertig werden liess? Wo steckt dann die grosse Tat, wenn ihnen, wie so oft, das Ende als das lockende Paradies erscheint? Auch wenn es den übermensch-

lichsten Helden zu zeichnen gegolten hätte — wollte man nicht Leichtsinn zum vornehmlichsten Merkmal seines Charakters machen, so durfte auch er nicht in solch frivoler Unüberlegtheit die Schwelle des Todes überschreiten. Aus diesen Erwägungen heraus gibt Lohenstein der Selbstmordszene Mnesters (« Agrippina ») einen neuen Zug. Mnester lässt den schon zum Stoss erhobenen Arm wieder sinken:

«Wie Mnester! zitterstu! Schreckt Tod und Sterben dich?
Was starrstu? Hemmt dein Arm noch den beherzten Stich?»

Durch anspornenden Zuruf überwindet er die Schwäche:

« Stoss Mnester, stoss, stoss zu. »

Warum muss aber jetzt, wo die Schale der Konvention zum erstenmal gesprengt ist, gleich wieder eine abgenutzte Redensart den Stoss begleiten:

« — — — durch solch bepurpert Sterben
Kann aus den Wunden man ihm Ehrenfahnen färben » ?

Nicht um die leiseste Regung wird die Seele des Selbstmörders im Drama des 18. Jahrhunderts bereichert. Ohne dass man erwähnt, was für Empfindungen ihn angesichts des Todes durchströmen, stösst er blind auf sich ein; mutig nur dann, wenn wir auch den als Helden bezeichnen, der beim Eindringen der ersten Welle aus dem unversehrten Boot in die See springt.

Nicht einmal in typischen Zügen wird mehr Todesbangen bezeichnet. Jede Überlegung, jedes Schwanken hätte den Heldencharakter nach dem Urteil der Zeit verwischt.

Darin, dass J. E. Schlegel Dido in den beiden letzten Akten nur noch mit der Waffe in der Hand

auftreten lässt, dürfen wir wohl kaum ein Charakteristikum ihrer Todesfurcht sehen. Keines ihrer Worte würde diese Annahme bestätigen.

Den gewaltigen Fortschritt, den Lessings «Philotas» in diesem Punkt bedeutet, wussten seine dramatischen Kollegen nicht zu verstehen oder gar nachzuahmen. Hier ist bereits alles Typische der Todesfurcht ausgeschaltet. Philotas findet sich nach seiner Eigenart mit dem Gedanken an den Tod ab und wird, wenn er auch eine zu auffallende logische Schulung an den Tag legt, durch seine Menschlichkeit zum Helden, der die früheren, diesen Titel beanspruchenden Papiergespenster weit hinter sich lässt.

Tod im Kampf.

Massenszenen finden wir im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts wenige. Ensembleszenen bis auf Gœthes «Götz» keine einzige. Es setzt eine grössere dichterische Gewandtheit voraus, aus Massen auf der Bühne einen lebenden Organismus zu formen, als sie die Dichter vor Gœthe besassen. Auch das zeitgenössische Theater erfüllte die Vorbedingungen nicht. Schlacht- und Volksszenen[1] spielen sich daher hinter der Bühne ab.

Man vermeidet im 18. Jahrhundert sogar, jede Art von Zweikampf und blutigem Streit auf die Bühne zu bringen. Zum Teil wohl aus Furcht, die Kampfszene würde die dramatische Wirkung beeinträchtigen. Andrerseits, um den der gewaltsamen Todesart anhaftenden Schrecken aus dem Wege zu gehen. Schliesslich aber auch aus Sorge, die Einheit des Orts zu verletzen.

Letztgenannter Grund war für Cronegk massgebend, als er den dramatischen Höhepunkt im «Codrus» — die Szene, in der der König den Streit mit

[1] Das englische Theater liebte es — im Gegensatz zum deutschen — Massen auf der Bühne zu entfalten, grosse Kämpfe und Schlachten darzustellen. Die meisterhaften, organisch zusammengeschlossenen Volksszenen Shakespeares z. B. im «Julius Caesar», «Coriolan» u. a. sind bis heute unerreichte Vorbilder. Da aber die eben genannte Gepflogenheit des englischen Theaters sich in der Hauptsache auf die historischen Dramen beschränkte, diese jedoch aus dem Repertoir der englischen Komödianten ausgeschlossen blieben, wurde sie nicht auf die deutsche Bühne übertragen (vergl. W. Creizenach: «Die Schauspiele der englischen Komödianten» Einleitung S. XC. ff. D. N. L. Bd. 23).

den Wachen vom Zaune bricht, um durch seinen Tod den delphischen Orakelspruch zugunsten seines Reiches zu beugen -- hinter die Bühne verlegte und sich so der vorzüglichsten Wirkungen beraubte. In seinen « Gedanken über das Trauerspiel Codrus » erklärt der Dichter ausdrücklich: « Die Tat des Codrus selbst war gar nicht auf die Bühne zu bringen, und musste durch eine Erzählung vorgetragen werden, wenn man nicht die Einheit des Ortes beleidigen, oder, welches ebensoviel wäre, einen zweyten Vorhang wollte aufziehen lassen ».

Cronegk kann sich auf J. E. Schlegels Beispiel berufen, der den allerdings viel weniger wichtigen Tod Ulfos (« Canut ») auf dieselbe Weise den Augen des Publikums entzieht. Wie bei Cronegk bedeutet auch im Brawe'schen « Freygeist » die Verlegung des Zweikampfes hinter die Bühne eine empfindliche Einbusse an dramatischem Leben und somit am Wert der Dichtung.

Lohenstein liess sich von den oben angeführten Rücksichten nicht beirren. Aber einen Schlachtentod kennt das Drama des 17. Jahrhunderts überhaupt nicht. Und der Zweikampf, den Lohenstein in der « Sophonisbe » zur Darstellung bringt, ist für sein und das nachfolgende Jahrhundert der einzige auf der Bühne. Dieser Zweikampf ist eigentlich nur eine heldenmässigere Art des Selbstmords. Himilco und Micipsa fürchten Schimpf und Gefängnis der Römer. Ihr Leben hat nach dem Tod der Herrin keinen Wert. Die Worte:

« — — — Ein Knecht hats höchste Gut
Der Treu und Ehr erreicht, der durch verspritztes Blut
Des Herren Leiche salbt »

geben das Signal zu dem mörderischen Kampf, in

dem sie, ohne weiter den Mund zu öffnen, «einander aufreiben».[1] Wie die Szene beschaffen sein mochte, die das Publikum ergötzte, können wir z. T. aus den Worten der Frauen Sophonisbes entnehmen, vor denen sich das Schlachten abspielt, bei dem

«der Helden Faust das Schwert durch eigne Därmer treibt».

Ein grimmiges Drauflosschlagen also, dessen blutrünstiger Eindruck sicherlich noch durch die Blutblase unterstützt wurde. Endlich haben sich die beiden Helden niedergemetzelt. Ihren Fall geben die Frauen zu erkennen: «Ach Himmel hilf! itzt fallen des Reiches Säulen!»

Neben diese Ausnahme tritt die ebenso exzeptionelle Szene, die den Tod im Felde auf die Bühne bringt. Um den Schlachtentod ist es allerdings Kohlhardt, den C. Heine[2] als Verfasser «Karl XII.» bezeichnet, nicht zu tun. Denn er behandelt ihn sehr stiefmütterlich. Er beabsichtigt, nur getreu den Wirkungsprinzipien der Haupt- und Staatsaktion ein grossartiges, effektvolles Bild im Bombardement von Friedrichshall vor die Augen des Publikums zu bringen, zu dem nur eine szenische Bemerkung die allernotwendigste Handlung, nämlich das Niedersinken des Königs auf einen starken Schuss aus der Stadt, an die Hand gibt. Dies «lebende Bild» wird, nachdem General Sicker den König mit einem blauen Mantel bedeckt hat, durch seinen Ruf: «um des Himmels Willen, der König ist ertötet» und durch die Klagen der Anwesenden abgeschlossen.

Ausser den eben genannten Fällen bedient sich der Dichter, um uns eine Schlacht oder einen Kampf

---

[1] s. Inhaltsangabe des Dramas.

[2] Vgl. seine Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Textneudruck S. XIV f.

zu vergegenwärtigen, der Erzählung. Diese umschliesst Verwundung und Tod in folgenden Werken: Gottscheds «Bluthochzeit»: Coligny; der Gottschedin «Panthea»: Abradates; J. E. Schlegels «Canut»: Ulfo; Ayrenhoffs «Aurel»: Maximin; desselben «Hermanns Tod»: Segest; Weisses «Richard III.»

Soll aber aus irgend einem Grund das Ende des im Kampf zu Tod Getroffenen noch vor unsere Augen gebracht werden, so enthält der Bericht nur den Vorfall, der die Todeswunde verursacht, und der Sterbende wird noch auf die Bühne geführt.

Auf die Berichte vom Tod in Schlacht oder Kampf kommen wir noch gelegentlich der Besprechung des Todes hinter der Bühne zurück. Die Fälle, in denen der Sterbende auf die Bühne gebracht wird, sind in dem Kapitel «Sterbeszene» noch des Näheren besprochen.

Natürlicher Tod.

Die Effekte, mit denen Gryphius und Lohenstein Wirkungen zu erzielen gewohnt waren, konnten bei der Darstellung des natürlichen Todes nicht verwendet werden. Daher wird dies Motiv von ihnen ausgeschaltet. — Der Begriff natürlicher Tod ist hier nicht im engumgrenzten Sinn des Wortes, sondern als Gegensatz zum gewaltsamen Ende gefasst. —

Die ungezählten Wiederholungen desselben gewaltsam blutigen Sterbens mögen lange, bevor man des Gesamtcharakters der Lohensteinschen Dramen müde wurde, des Ueberschwangs, Bombasts, der Unnatürlichkeit, einen leisen Wunsch nach Abwechslung hervorgerufen haben. Die Freude am Greuelvollen war zwar noch lange nicht erloschen, aber man wollte es in einer neuen Form geboten bekommen. Hallmann, ein sonst völlig unorigineller Kopf, der, wie wir schon gesehen haben, den für wirkungsvoll erkannten Effekt in nicht einmal variierten Wiederholungen immer wieder bringt, kam diesen Wünschen der Zeit entgegen.

Seine Hinrichtungsszenen können als Plagiate der Vorgänger bezeichnet werden, — mit Ausnahme der Hinrichtung durch Hunger. Aber schon seine Morde bringen etwas Neues. In den ersten plumpen Anfängen finden wir die Herbeiziehung des Milieus zur Unterstützung der dramatischen Wirkung.

Aber zu viel wichtigeren Neuerungen wird Hallmann geführt durch seine Freude am Übersinnlichen.

Sie leiht ihm Motive, die teilweise freilich im Keim schon bei Gryphius und Lohenstein vorhanden waren.

Von Geistererscheinungen machen beide Vorgänger Gebrauch. Bei Gryphius aber finden wir im « Carl Stuard » zum erstenmal und dann bis Hallmann nicht wieder das Motiv, das für Hallmanns « stille Vorstellungen » das Vorbild abgab. Poleh sieht im Wahnsinn Ereignisse, die in der Zukunft eintreten werden. Diese Ereignisse werden auf einer zweiten Bühne als lebende Bilder auch dem Publikum vorgeführt.

Aber die beiden ebengenannten Motive werden von Hallmann ausgebaut und viel häufiger verwendet, als dies zuvor der Fall war. Auch fügt er noch ein Neues hinzu: Musik, deren Ursprung wir nicht kennen, muss die Sphäre des Uebersinnlichen, Visionären verdichten.

Durch diese Vorliebe, übernatürliche Elemente in das reale Irdische hereinspielen zu lassen, gewinnt Hallmann auch dem unblutigen Tod Züge ab, die beim zeitgenössischen Publikum Wirkung verhiessen.

Keiner der Todesfälle, die er behandelt, ist das Ende einer vorbereitenden Krankheit. Sie sind auch keineswegs frei von Greueln; denn damit, dass der Tod nicht auf gewaltsame Weise herbeigeführt werden sollte, war noch lange nicht eine Minderung der heute abscheuerregenden Grausamkeiten geboten. Im Gegenteil. An brutrünstigen Effekten übertrifft Hallmann wenn möglich, noch seine Vorgänger.

Das Hineinspielen des Wunderbaren in das Reale verführt den Dichter leicht zu Unklarheiten. Eine solche wirkt besonders störend beim Tode der « Sophia ». Wenn wir an den Buchstaben des von Hallmann gezeichneten Herganges hängen bleiben, so können wir das Dunkel nicht durchdringen.

Nachdem Sophia die Hinrichtung ihrer Kinder hat mit ansehen müssen, soll sie im Kerker auf ewig eingemauert werden. Zuvor wird sie von Hadrian, dessen Lüsten sie sich geweigert hat, dem die bisher genommene Rache noch nicht genügt, in ihrem Elend grausam verhöhnt. Endlich hoffen wir, dass man die Bedauernswerte der Ruhe überlässt. Aber seine scheusslichsten Trümpfe hat der Wüterich bis zuletzt noch zurückgehalten.

Hadrian: « — — — — Mein Engel
muss zuvor mit Speis und Trank die
zarten Glieder laben.

Auf seinen Wink öffnet sich der innere Schauplatz, in welchem die Totenmahlzeit gezeigt wird, « nehmlich die drey Köpfe der Kinder mit drey Gläsern Blut.»

Hadrian und die anderen Unmenschen, die ihn begleiten, haben ihre gemeine Lust daran, Sophia auf die widerlichste Weise zum Genuss dieser « herrlichen Speisen » aufzufordern. Nicht genug damit; es müssen noch « zwey Todte mit Pfeilen erscheinen, welche ein höchst trauriges Ballet nebst untergemischten, grausamen Geberden gegen die Sophia tanzen.» Aber Sophias Standhaftigkeit verlässt sie nicht einmal in diesen Augenblicken. Sie fleht nur zum Himmel um baldige Erlösung von ihren Leiden. Und auf ihr Gebet erscheinen in den Wolken[1] — die Szene bildet

[1] Hier mag Hallmanns Phantasie durch Bilder angeregt sein, die wie z. B. manche Fra Bartolommeos und Andrea del Sartos (vgl. Wölfflin, Klassische Kunst S. 161 f.) Maria, andere Heilige oder Engel in geschlossenen Räumen auf Wolken darstellen. Dieser Brauch beschränkt sich übrigens nicht auf die genannten Meister. Besonders die Schule der Carracci nimmt ihn in ihren Heiligenbildern auf (z. B. « Communione di S. Girolamo », Bologna Pinakothek). An Girolamo Marchesi (« Sposalizio », Bologna Pinakothek) u. Allessandro Allori (« Annunziazione » Florenz, Accademie) gewahren wir dieselbe Erscheinung, ebenso bei Dürers « Mariä Geburt » aus dem Marienleben.

der Kerker — die Geister ihrer Kinder und verheissen ihr die Märtyrerkrone.

« Du wirst in dieser Nacht uns, auch wir dich
umbfangen ».

Sophia gerät in Verzückung. Sie beginnt schwärmerische Reden zu führen. Da erscheint der Tod, verheisst ihr Ruhe und Frieden; es sei nun Zeit, sie mit dem Märtyrerkranz zu krönen:

« Drumb nimm mit Freuden an des Pfeiles sanfte
Spitze,
Wodurch dein Leib sich schwingt zum aus-
erwählten Sitze.»

Sophia heisst ihn willkommen.

Von diesem Zeitpunkt an wird die allegorische Person des Todes nicht mehr erwähnt. Der Sterbeprozess nimmt seinen Fortgang. Hadrian ist über den raschen Tod Sophias erstaunt.

Es wäre klar, das Sophia eine Vision hat und diese zur Unterstützung der grausigen Wirkung nur dem Publikum bildlich vorgeführt wird, ohne dass Hadrian und seine Begleiter die Gestalt des Todes wahrnehmen. Wir glauben auch, dass dies Hallmanns Absicht war. Nun lässt er aber Hadrian während der Erscheinung des Todes in die Worte ausbrechen:

« Welch Schäusal wil itzt in den Kercker dringen!
Wil uns der grimme Tod schon umb das Leben
bringen?»

Diese Worte haben aber keinerlei Konsequenzen. Sie bleiben ohne jegliche Resonnanz. Es wird weder von weiteren Angstrufen Hadrians noch gar von seiner Flucht gesprochen, noch irgendwie seine Teilnahme an dem Vorgang zwischen dem Tod und Sophia ausgedrückt. Seine erstaunte Frage, als er Sophien erblichen sieht:

« — — — — Wie ist Sophia tot?

Sol sie so schnell entgehen der wohl verdienten
Noth?«

wäre keineswegs gerechtfertigt, wenn er gesehen hätte, wie der Tod der Märtyrerin den Pfeil übergibt.

Es liegt also notwendigerweise ein Versehen Hallmanns vor und man streicht am besten die Worte, die Hadrian äussert, als der Tod den Saal betritt. Hierdurch erhält der ganze Vorgang einen einheitlichen Charakter. Den einer Vision Sophias, deren Möglichkeit durch den ausdrücklichen Hinweis auf ihre Verzückung bestätigt wird. Einer Vision, die wie die Erscheinung von Hamlets Vater in der Szene zwischen Hamlet und seiner Mutter oder die Banquos in der Bankettszene nur Hamlet oder Macbeth selbst und dem Publikum, aber nicht den anderen Personen des Stücks zum Bewusstsein kommt.

Der letzte Monolog Sophias ist durchaus der Schablone gemäss. Nachdem sie den Tod willkommen geheissen und in verschiedenen Variationen ihre Freude, ihre Sehnsucht nach den Kindern ausgesprochen hat, fühlt sie sich vom Pfeil berührt und verspürt dessen «starke Kraft». Zum «Freudenspiele» wird ihr dieses «Trauerfest». Nun wendet sie sich im Gebet an Christus — ein Gebet, das nur durch den konventionellen Hinweis: «Es wollen mir nunmehr erstarren Mund und Worte» die Todesnähe verrät. Auch verschiedentliche Bitten um Aufnahme in den Himmel fehlen nicht. Verzeihend gedenkt Sophia der Feinde, die sie in ihr Gebet einschliesst. Nach einem «Nim Jesus mich zu dir» entflieht das Leben. — Lauter Elemente, die wir bei andern Sterbeszenen genugsam kennen lernen werden.

Auf die Frage Hadrians, ob Sophia tot, antwortet Heliodor höhnend: «So ists: Ihr Christus wil ihr selbst zum Hencker werden.»

Und ganz überflüssigerweise muss jetzt noch nachträglich Paladia mit den Worten, die in ähnlichen Fällen Hallmann immer gebraucht, die letzten Züge Sophias begleiten: «Sie athmet! Sie erstarrt! Ihr schwacher Geist ist fort!»

Die visionäre Verzückung, die Sophias Sterbeszene charakterisiert, steigert sich bei Hallmanns «Theodoricus» in Wahn.

Ohne Grund hat Theodoricus sich seiner treuesten Diener und Freunde beraubt, indem er die Schuldlosen dem Tod überlieferte. Um sich zu betäuben, gibt er im «königlichen Prangesaal» ein festliches Bankett. Aber sein Gewissen lässt ihn nicht ruhen. Seine Selbstvorwürfe steigern sich; seine Erregung wächst, und «als die Schüssel mit dem Fischkopfe auf die Tafel nahe bei den König gesetzet wird», bricht er verzweifelnd aus:

«— — — Ihr Götter, ich verschwinde,
Welch Scheusal setzet man dem König vors Gesicht?
Wie? irr ich? Wird verdeckt der Augen helles Licht?
Doch ja! Wir sehen recht: Ihr Himmel wir vergehn!
Ich sehe Symmachs Haupt in dieser Schüssel stehn.»

Es gehört schon die blutige Phantasie Hallmanns dazu, um die quälenden Gewissensfoltern oder das Strafgericht des Himmels auf diese scheussliche Weise zu vergegenwärtigen.[1] In dieser Szene ist aber der Gedanke wenigstens einheitlich durchgeführt. Während die Getreuen sich bemühen, den entsetzten König zur

[1] Dasselbe Motiv verwendet übrigens noch Klinger in seinem Roman «Faust». Auf des Teufels Geheiss verwandelt sich der eben auf die erzbischöfliche Tafel getragene Kalbskopf in das Haupt eines Unglücklichen, den der Bischof in den Tod getrieben hat. Hier ist nicht nur von einem Phantasiegebilde des Frevlers die Rede, sondern von einer Erscheinung, die sich allen Anwesenden mitteilt (vgl. D. N. L. Bd. 97 S. 204.)

Besinnung zu bringen, jammert dieser, ohne auf sie zu hören, weiter:

«Ach Symmach! sey versöhnt! Ach! wo du bist verletzt
«So quäle mich doch nicht mit deinem blassen Haupte.»

Es gelingt nicht, den König zu überzeugen, dass er nur einen Fischkopf und nicht des Symmach entstelltes Haupt vor sich habe. Rasend und halb ohnmächtig muss er in sein Schlafgemach gebracht werden. Dort verfällt er in tiefen Schlummer. Während noch zu des Königs Beruhigung ein «anmutiges Nachtliedgen» gespielt wird, erscheinen ihm die Geister aller im Stück ermordeten Personen. In unerschöpflichen Tiraden klagen sie Theodoricus an, heischen Rache und künden ihm seinen nahen Untergang:

Alle Geister: «Himmel erhöre den kläglichen Schall
Räche der Unschuld erlittenen Fall,
Blitz auf den Mörder mit donnerndem Knall.
(Die Geister verschwinden mit einem knallenden Feuerwerk).»

Theodoricus erwacht in Todesangst und lässt die Seinigen alle herbeirufen. Durch Zauberkünste glaubt er verhext zu sein. Der Leibarzt offenbart ihm aber, dass er in seinem Zustand die Rache des Himmels zu sehen habe.

Der König verfällt wieder in seine Phantasien, beschwört die stets vor seinem Geiste auftauchenden Erscheinungen um Versöhnung. Er nimmt dann Abschied von seinen Kindern, da er den Tod nahen fühlt. Hallmann lässt den ganzen Apparat der in solchen Fällen üblichen Reden spielen. Der Sterbende mahnt, man solle nicht um ihn trauern; der Götter Recht habe seinen Tod verlangt. Er trifft Ver-

fügungen über seine Beisetzung, bestimmt seinen Nachfolger etc., ohne irgendwie vom nahenden Tode eingeengt zu werden. Die Worte:

«Princess, mein End ist dar: der Würger naht herzu,
Mich aus der Marterburg zu führen in die Ruh»
sind mehr eine gefällige Einleitung seiner letzten Rede als eine Charakterisierung seines Zustandes.

«Indess empfaht den Kuss».

Athal.: «Ach thränenschwangrer Blick». «(Es wird ein trefflicher Donnerschlag gehöret).»

Theodoricus: «Ich sterb.» Amal.: «Ach er verblasst, die Augen sind gebrochen.»

Also nur in der Situation ist eine Neuerung eingetreten, der Sterbeprozess ist nach wie vor der gleiche. Dieselbe lange Rede mit den immer gleichen Bestandteilen, die geringe Variation in den Schlussworten und in der Bezeichnung des Todes durch andere (vergl. «Sterbeszene»). Wie bei den am Hunger zugrunde Gegangenen begnügt sich Hallmann auch hier nicht, den Sterbenden vor unseren Augen hinsinken zu lassen, ohne durch ergebnislose Wiederbelebungsversuche den Tod als unumstössliche Tatsache nachdrücklichst festgestellt zu haben.

Die Wiederbelebungsversuche sind genau so gehalten, wie in der genannten früheren Szene. Einem der Anwesenden fällt ein, es könnte noch nicht zu Ende sein. Er lässt scharfe Essenzen und warme Tücher bringen, aber bevor noch ein Erfolg eingetreten sein konnte, äussert sich ein anderer schon: «Umbsonst! Ach nur umbsonst! Die Seel ist schon entwischet.» Jammern der Angehörigen und ein endlos fortgesetztes «Wohl dem», der so lebt, dass er jeden Augenblick zum Tode gerüstet ist, beschliesst das Stück.

In der « Catharina » ist das übernatürliche Element zurückgedrängt. Nur in dem Traum der Königin, der uns vorgeführt wird, ist es enthalten: Morus und der Bischof, die enthauptet worden waren, weil sie des Königs Schluss nicht billigten, erscheinen der Catharina, klagen über ihren grausamen Tod und verheissen ihr ein baldiges, sanftes Ende.

Aber Catharinas Tod selbst soll durchaus natürlich sein. Sie stirbt am Schlagfluss, wie der «Bäpstliche Nuntius» sofort erklärt.

Immer noch hat sie Hoffnung, dass der König die Bolena verstossen und sie wieder in Gnaden aufnehmen werde. Da muss sie die Nachricht, die der kaiserliche Gesandte und der Nuntius ihr bringen, zu Boden schmettern:

Nuntius: « Sein (des Königs) Schluss ist festgestellt
Dass nemblich Ihn an statt der Catharinen
Bolena soll bedienen. »

Nun bricht ihr Herz.

Catharina: « Wie wird mir! Grosser Gott! Ich zitter! Ich vergeh!
(Catharina sinkt in Ohnmacht.)
Weh Dir! O Heinrich! Weh! Ach weh!»

Schrecken erfasst die Anwesenden. Nur eine der Vertrauten behält den Kopf oben. Sie lässt « Balsam, Oel und Glut » bringen und es gelingt ihren Bemühungen unter den einförmigen Klagen der Jungfrauen, die Königin zum Leben zurückzurufen.

Catharina fühlt aber den nahen Tod. Eine rührende Abschiedsszene, ein geschmackvolles Bild, das uns aber nicht mehr fremd ist: (vgl. Hinrichtung S. 59.) « Ich fahr aus Engelland zur wahren Engelbühne » geht dem Tode voraus.

Eine kleine Nuance lässt Catharinas letzte Worte von den sonst gebräuchlichen abweichen. Dafür klebt aber die Umgebung umso fester an der Schablone: «Ihr Götter, sie erblasst! Sie athmet! Sie vergeht!»

Die Klagen der Jungfrauen sollen als Beispiel für die steife, überladene, unwirkliche Manier, die Unfähigkeit Hallmanns, Leben darzustellen und aus dem einförmigen Schema herauszutreten, nachstehend angeführt werden:

Die erste Jungfer: «Ach Felsen-schwehre Noth! ach Jammer-reiche Plagen!»
Die zweite Jungfer: «Ach allzu-strenger Schmertz! Ach unverhoffter Riss!»
Die dritte Jungfer: «Ach unsre Chloris stirbt, der Gärten Paradiss».
Die vierte Jungfer: «Ach unsere Fürstin stirbt, die Krone aller Kronen.»
Die fünfte Jungfer: «Ach dass der Himmel nicht der Engel wil verschonen.»
Die sechste Jungfer: «Ach rauher Donnerschlag, Ach Threnen-reiche See!»
Alle zusammen: «Ach unerschöpffte Pein! Ach Gallenbittres Weh!»

Eine gewisse Verwandtschaft mit dem Tode des Theodoricus und der Catharina weist der Tod des Wenceslaus («Joannes Nepomucenus») auf. Mit Theodoricus hat Wenceslaus die Schuldbeladenheit und den vom Himmel als Strafe gesandten Wahnsinn gemein; mit der Catharina den blitzgleich zu Boden schmetternden Tod.

Das Volk steht in hellem Aufruhr vor den Toren des Palastes. Nepomuks unschuldiger Tod soll Sühne erhalten. Zytho hat sich der Strafe durch Selbstmord entzogen. Der König weiss sich keine Rettung mehr und verfällt aus Furcht in Raserei. Er glaubt mit

unsinnigen Gewaltmassregeln gegen den Pöbel ankämpfen zu können. Den Einzigen, der es gut mit ihm meint, erdrückt er beinahe in einer wahnsinnigen Umarmung. Auf das wahnwitzigste Lachen folgen Tränen. Qualvolle Erscheinungen drücken ihn nieder. In der höchsten Raserei, als ihn alles verlassen hat, schreit er: « O wehe, was ist dieses (fällt zur Erde), ein stich auf mein herz! O verfluchte untreu des himmels; soll denn Wenceslaus sterben, der held aller helden so ellend zu grunde gehen? nein, ich werde nicht sterben, meine Faust soll zeigen, dass ich auch wider den Himmel streben kann (will aufstehen und fällt wider den Boden) aber es ist umbsonst, ich sterbe. Verflucht ist deine That, die du an mir begangen, o wehe es brennet, ich fahre — zur Hölle (stirbt). »

Die conventionellen Formeln sind hier vermieden. Gegenüber allen früheren Sterbeszenen ist zweifellos ein gewisser Naturalismus bemerkbar. Auch von verwandten Szenen der Haupt- und Staatsaktionen hebt sich diese rühmlich ab. Das « lustige Element », hier der Dr. Babra, ist ferngehalten. Fraglos wollte der Dichter einen völlig ernsten Charakter des Sterbens gewahrt wissen. Allerdings sind die Mittel, die er gebraucht, zu naiv, als dass wir uns eines Lächelns erwehren könnten.

Nicht über den Tod Wenzeslaus' hinaus dauert der ernste Charakter der Szene. Als Ahalibama mit Oslav und Dr. Babra kommt, beginnt wieder das Gemisch von Tragödie und Posse. Im geschraubtesten Stil äussern sich Ahalibama und Oslav, und in der trivialsten Sprechweise des Pöbels antwortet Babra. Ahalibama: « Ah mein König todt? »

Babra « Ja Mäuse todt dazu. »

Ahalibama: « Wo ist Zytho? »

Babra: «hic jacet in Drecco.»

Ahalibama: «Zytho das Zeitliche gesegnet!»

Babra: «Er hat sich selbst todt gestochen und sine lux und crux crepirt.»

Ahalibama: «Oslav lasset den verblichenen leichnamb Eurer Sorgfalt anbefohlen sein, dass er würdig beygesezet werde.»

Oslav: «Dieses heist mich ohnedem meine Pflicht, o Königin.»

Babra: «Doktor Babra wird bedacht sein, ihm eine würdige grabschrifft zu sezen, die beyläuffig in folgendem bestehen kann:

hier liegt Herr Wencl todt und zwar mit hauth und haar
bey dem schwerd, strick und rad der schönste zierath war,
mein leser gehe weg, er mög sich sonsten rächen
und als todter noch die Seele dir durchstechen.»

Ganz auf das Wunder, ganz auf den Bibelbuchstaben gründet sich der «Tod Adams» (Klopstock). Das Wunder tritt aber nicht in der aufgeputzten Gestalt des unerwartet Sonderbaren auf. Es ist hier eine ganz selbstverständliche Erscheinung, dass der Herr mit dem Menschen verkehrt.

Klopstock lag nichts an den Aeusserlichkeiten, die den Tod einleiten und begleiten. Es war ihm darum zu tun, das Sterben selbst, die Seelenzustände dessen, der dem Tod ins Auge sieht, den allmählichen Niedergang der menschlichen Kräfte und seine Tragik zu geben. — Dies Streben zeichnet Klopstock vor allen seinen Vorgängern und Zeitgenossen aus. Ob allerdings zur Durchführung derartiger künstlerischer Absichten das Drama der geeignete Ort ist, muss als fraglich bezeichnet werden.

Dass ein Greis von ungezählten Jahren stirbt,

kann uns zwar nicht als hochtragisches Motiv erscheinen. Aber Adam ist nicht der todesreife Mensch. Ihm war ewiges Leben bestimmt gewesen; und nur durch seinen Sündenfall hatte er dies Gut verwirkt. Das Wort « Tod » war ihm unbekannt geblieben bis zu Kains Verbrechen. Der Tod des einzigen seiner Nachkommen, den eine Krankheit hinweggerafft hatte, war ihm verschwiegen worden. So trifft es ihn, wie ein Donnerschlag, als ihm des Herrn Wort bekannt wird. Ganz der Freude über die Glückseligkeit Hemans und Selimas hingegeben, hat ihn « schneller als je der schnellste Gedanke erdacht worden ist », der kommende Tod erschüttert. Er weiss, dass er heute sterben wird, und wartet nur auf den Todesengel, der sich ihm bei der Vertreibung aus dem Paradiese angekündigt hatte. Dies erfährt Seth aus des Vaters Mund. Seth will der einzige sein, der in diesen schweren Stunden um Adam ist. Er spricht ihm Mut zu; hält ihm vor, dass nur eine Erschütterung seiner Gesundheit ihm die Todesahnung nahe gebracht habe. Und gern klammert sich Adam an diesen rettenden Gedanken; gern lässt er den Sohn gehen, von Gott Verlängerung seines Lebens zu erflehen. Gott aber antwortet nicht.

Am Altar, neben Abels letzter Ruhestätte, will sich der Greis sein Grab machen. Da hört er den Todesengel heraufkommen. Aus ihm spricht der Mund des Herrn: « Ehe die Sonne den Cedernwald hinuntergestiegen ist, sollst du des Todes sterben. » Und das ist: « wenn ich wiederkomme und auf diesen Felsen hintrete und ihn erschüttre, dass er niederstürzt. »

Adam will sich, des Herrn Grösse anbetend, in das Unabwendbare schicken. Der Verwesungsgedanke taucht wieder und wieder vor ihm auf; er dünkt ihm das Qualvollste zu sein. Allmählich nahen die Vorboten des Todes. Eine milde Abschiedsstimmung be-

fällt ihn, die er jedoch von sich abschüttelt, da er sieht, wie sie den Sohn ergreift.

Er soll nicht ruhig dahingehen. Kain, der Brudermörder, kommt; um Rache zu nehmen dafür, dass ihn Adam erzeugte. Einen furchtbaren Fluch schüttet er über ihn aus: « An dem letzten deiner Tage müsse dich die Todesangst von 7000 Sterblichen ergreifen, müsse das Bild der Verwesung — » Adam fällt ihm ins Wort und Kain flieht, ohne den Fluch zu vollenden.

Die Höhe seines Unglücks bringt Adam einen verzweiflungsvollen, unnatürlichen Gleichmut, der aber nur kurz anhält.

Die Sonne ist weit heruntergestiegen. Da verlässt ihn angesichts der kurzen Spanne, die ihn noch vom Tode trennt, plötzlich alle Ruhe. Angst fasst ihn, furchtbare Todesangst. Grauenvolle Bilder steigen vor seinen Augen aut; die Folgen seiner Schuld. Die Menschheit muss ihm ja fluchen. Und trotzdem hofft er auf Erbarmen von denen, deren Blüte er geknickt hat. Erschöpft fällt er endlich in einen unruhigen Schlummer. —

Um die Schatten mehr zu vertiefen, liebt es Klopstock, seinen düstersten Bildern die hellsten Lichter aufzusetzen. In der « Hermannsschlacht » lässt er Hermann und Thusnelda jubelnd den Sieg begehen, während wenige Schritte neben ihnen, durch einen Teppich verdeckt, die Leiche Siegmars liegt, den sie nur leicht verwundet wähnen. In « Hermanns Tod » wird das Wiedersehen der beiden Gatten durch Tanz und Lied gefeiert, ein Idyll, das Thusnelda mit vollen Zügen geniesst. Sie ahnt ja nicht, dass vor der Tür das Todesschicksal harrt. Adams Tod wird in seiner Wirkung gesteigert dadurch, dass am selben Tag die freudige Verbindung zweier seiner Kinder gefeiert

werden soll; noch mehr gesteigert dadurch, dass Eva in einem Ueberschwang von Glück, weil sie einen verloren geglaubten Sohn wiedergefunden hat, zu dem Gatten zurückkehrt.

Lange versteht Eva nicht, was ihr in den nächsten schweren Stunden beschieden ist. Sogar, als sie das Grab sieht, neben dem Adam schläft, schweigt noch jede bange Ahnung; sie glaubt, der Gatte habe nach seines zweiten Sohnes Gebeinen gegraben. Endlich offenbart ihr Seth die volle, fürchterliche Wahrheit. Adam erwacht. Er sieht nicht mehr. Aber noch erkennt er unter den Stimmen der Weinenden eine, die er lange nicht gehört: die Sunims. Zuerst will er nicht an die freudige Botschaft glauben, dass der als tot Betrauerte ihm wiedergegeben ist. Erst als er den Sohn in seinen Armen hält, kann er sich einer letzten Freude hingeben.

Schon steigt die Sonne hinter die Cedern. Die Kinder bitten um den Segen des Sterbenden. Auf Adam aber lastet der Fluch; er kann nicht segnen. Die namenlose Angst kehrt wieder. Und wieder kehren die furchtbaren Phantasien. Er sieht den Todesfluch, den er auf die Menschheit geladen hat, erfüllt. Das Blut der Erschlagenen klagt ihn an. Überall nur Tod:

« Ach! und diese Mutter mit gerungenen Händen, die gen Himmel ruft! Und dieser todte Jüngling mit der stummen Lippe. Er war ihr einziger Sohn! Jener ausgerissene Arm! — Jener rauchende Schädel! — Flieht! Flieht! Erbarmt Euch meiner, meine Kinder. Ihr einsamen Uebrigen und führt mich von diesem Gefilde weg.»

Ein inbrünstiges Gebet, das Seth für den Vater gen Himmel schickt, und seine Nähe gibt Adam endlich die Ruhe wieder. Er meint, er habe sanft ge-

schlummert. Ein mildes Lächeln zieht um seine Lippen. Nach all den vorangehenden Qualen ward ihm Frieden. Jetzt kann er die Zurückbleibenden segnen. Für das ganze Menschengeschlecht erbittet er viel Freude, viel Schmerzen:

« Der grosse Angebetete — — erinnere Euch oft, dass Ihr sterben müsst, wieder unsterblich zu werden. Liebt Euch unter einander — — Menschlichkeit müsse Eure Wonne sein ».

Während er seine Worte endet, tönt aus der Ferne ein dumpfes Geräusch. Seth springt ängstlich auf: « Hört ihr die Felsen beben? »

Eva: « Adam! »

Seth: « Sie beben immer näher herauf.»

Adam: « Richter der Welt, ich komme. »

Indem der Fels krachend einstürzt: « O Tod! — Du bists! — ich sterbe!» —

Man kann in Klopstocks Werk eine grosse Allegorie des Sterbens sehen, ähnlich wie uns in neuester Zeit Maeterlinck eine Allegorie des Todes und des Schmerzes über den Verlust eines Heimgegangenen in « La mort de Tintagiles » gab. Die symbolische Deutung der meisten Elemente von « Adams Tod » liegt klar vor Augen. Auch die meisten von Adams Aeusserungen wären in jedes beliebigen Sterbenden Mund denkbar. Sogar Kains Erscheinen und sein Fluch könnte als Folge des Sündenfalls dahin umgedeutet werden, dass man ihn als Personifikation der Selbstvorwürfe betrachtet. Auch dass die Wahl des Dichters zu einer symbolischen Darstelluug gerade auf Adam fiel, liesse sich erklären. Der Tod war in dieser biblischen Vorzeit von eminenter Tragik; noch nicht wie heute durch die Gewöhnung abgeschwächt, dass es das natürliche Ende des Menschen sei. Dies lässt die Wucht seines Herantretens un-

geminderter hervorbringen, und man liebt bei symbolischen Darstellungen die reine Abstraktion.

Das Wesen Klopstocks widerspricht aber einer solchen Deutung. Die vielen Fussnoten, die beinahe für jede Aeusserung eine Belegstelle in der heiligen Schrift zitieren, weisen darauf hin, dass wir hier eine Mosaik vor uns haben, unsagbar mühselig zusammengesetzt, um ein bibeltreues Bild wiederzugeben.

Wäre Allegorie Klopstocks Absicht gewesen, so hätte er sich nicht so an den Bibelbuchstaben binden dürfen. Dadurch wird er hier und dort gehindert, das grosszügig allgemein Gültige zu bringen, und vieles, was nur für den Einzelfall Berechtigung hat, wird zu sehr in den Vordergrund gedrängt.

Andererseits aber lässt sich die Einreihung des « Adam », die Boxberger vornimmt, unter die Idyllen nämlich, die gegenüber der « Verderbtheit der überzivilisierten Welt » in eine Welt paradiesischer Unschuld, in ein « Arkadien, ein irdisches Elysium » zurückversetzen, nicht wohl aufrecht erhalten. Denn nirgends wird hier eine dahinzielende, tendenziös zu deutende Aeusserung laut, und zum anderen haben wir es hier gar nicht mit einem irdischen Elysium zu tun. Im Gegenteil. Adams Schuld, die auf dem ganzen Menschengeschlecht lastet, kann an Gewicht durch keine andere überboten werden. Und gegenüber der ruchlosen Fluchbeladenheit des von Gott gezeichneten Brudermörders treten die idyllischen Momente ganz in den Hintergrund.

Die Vorliebe für biblische Stoffe und wohl auch die Neigung, das Sterben künstlerisch zu gestalten, mögen zusammen Klopstock zu diesem Werk veranlasst haben.

Vom Hergebrachten geht der Dichter völlig ab. Er erzielt seine Wirkungen nicht durch Effekte, die

aufdringlich Aug und Ohr bearbeiten; er ist der erste, dem es beim Tod um feinere Instinkte seines Publikums zu tun ist. Uns seelisch zu erschüttern ist seine Absicht, vielleicht nicht ohne Besserungsnebengedanken.

In bisher unerreichter Kunst sind die einzelnen Phasen des Sterbens wiedergegeben. Es wird uns nicht plump, weil eben von Zeit zu Zeit vom fortschreitenden Kräfteverfall die Rede sein muss, ein oder das andere Symptom des herannahenden Todes ohne Veranlassung vorgehalten. Wenn Adam oder ein anderer von dem Zustand des Scheidenden spricht, so liegt ein zwingender, innerer Grund vor.

Bevor wir noch wissen, dass Adam dem Tode entgegengeht, erklärt Seth den Grund dafür, dass er sich nicht mit den andern der Freude über die Verbindung der Geschwister hingeben kann. Er ist erschreckt über die Veränderung, die mit Adam vorgegangen ist. Ein ungewohnter Ernst, eine furchtbare Blässe, starrender Blick und bebender Gang haben ihn erschüttert.

Zum erstenmal aus Adams eigenen Mund erfahren wir über seinen Zustand, als ihn der Gedanke der Verwesung bestürzt, deren Anzeichen er schon jetzt an sich zu bemerken wähnt. Die Augen werden ihm dunkler, sein «Arm bebt und starrt»; schwer fällt ihm das Atmen.

Der Dichter lässt es nicht bei diesen direkten Erklärungen bewenden. Adams Zustand soll uns durch mittelbare Hinweise veranschaulicht werden. Er will noch einmal die blühende Welt schauen, bevor er von ihr Abschied nimmt. Aber als ihm Seth das Zelt weit öffnet, sieht er Edens Gebirge nicht mehr, glaubt die Sonne ganz von Wolken bedeckt. Seine Sehkraft schwindet mehr und mehr. Als er erwacht, sind seine

Augen zu schwach um die Gattin zu erkennen. Er sieht nur noch vage Umrisse einer weiblichen Gestalt, die er für Selima hält. Seine Schwäche, die durch den furchtbaren Eindruck des Absterbens verstärkt wird, drückt er nur dadurch aus, dass er sich an den Sohn anlehnt.

Ausser Seth werden auch die andern Gestalten des Dramas zur Charakterisierung von Adams Zustand benutzt.

Kain findet den Vater verändert. Auch er bemerkt die auffallende Blässe. Nur legt er sie sich in seiner lieblosen, rohen Weise zurecht: « Ist das Adam? Du wurdest ja sonst beim Anblick derjenigen nicht bleich, die du elend gemacht hast. » Eva erschrickt, als sie die « furchtbar bleichen Hände und den ängstlichen Schlaf Adams » bemerkt. — Im Kapitel «Sterbeszene » werden wir auf diese Fragen ausführlicher zu sprechen kommen. —

Während wir dem Drama « Adams Tod » eine gewisse Tragik nicht absprechen konnten, haben wir es bei dem Trauerspiel « David » mit einem völlig untragischen Stoff zu tun. David hat eine Volkszählung vorgenommen. Als furchtbarster Frevel, — Misstrauen gegenüber dem Gotteswort, — sei diese Tat von Gott durch eine verheerende Pest bestraft worden. Eine tragische Schuld dürfte das Aufklärungszeitalter in diesem Wissensdrang kaum gesehen haben. Der 4. und 5. Akt ist aus unaufhörlichen Todesberichten zusammengesetzt. Während im Umkreis der Bühne Tausende und aber Tausende sterben, wird uns nur eines Einzigen Tod vorgeführt.

Husai, Davids alter Freund, hatte Bethlehem beim Ausbruch der Pest verlassen. Trotzdem hat ihn die fürchterliche Krankheit ergriffen. Bis nach Jerusalem konnte er sich noch schleppen. Hier bricht er zu-

sammen. Da er auf seinem Weg nur Sterbende sah, will er nicht glauben, dass der König noch am Leben sei. Mit eigenen Augen muss er sich davon überzeugen. Joab sucht zu verhindern, dass der Pestkranke vor David tritt. Aber dieser geht dem sterbenden Freund selbst entgegen. Zwei Boten führen Husai herbei «und lassen ihn im Eingange auf die Erde niedersinken und halten ihn so.» Nur mühsam und mit gebrochener Stimme bringt Husai noch heraus, weshalb er herauf kam. Bewusstlosigkeit umfängt ihn auf Augenblicke, als er kaum ein paar Worte weitergesprochen. Der Tod ist ihm schon so nah, dass er nicht mehr weiss, ob er noch auf Erden oder schon im « dunklen Thal der Toten » sei. Um ihn zu überzeugen, dass er noch unter den Lebenden weile, will ihn David umarmen. Joab aber wirft sich dem König in den Weg. Nur verschwommen noch dringt zu Husais Bewusstsein, um was es sich handle. « Was wütet der? Ists nicht der Feldherr? Sieh er meint, .. sie (die Pest) flammt von mir auf David.» Dass Joab noch einmal erklärt: « so lang ich leb, umarmt er dich nicht » geht schon an des Sterbenden Ohren vorüber. Er schaut sich um. Noch erkennt er die Anwesenden; nur Salomo vermisst er. Er erinnert sich aber, als sie ihn ins Tor trugen, des Knaben Schatten auf dem Söller bemerkt zu haben. Er wünscht ihn zu sehen, steht aber von seiner Bitte ab in der Einsicht, dass der Anblick den Knaben zu sehr erschüttern müsste.

Wenn Klopstock jemanden sterben lässt, so muss häufig einer der Hinterbleibenden dem Sterbenden Grüsse an die auftragen, die dieser in Abrahams Schoss treffen wird. So hier auch David. Das Erlöschen der Geisteskräfte bei Husai zeigt sich merklich darin, dass er in gleichsam nur noch mechanischer Funktion seiner Lebenskräfte ausführt, zu wem er heute hinüberkäme:

«Zu Jonathan!.... und Abraham! und Moses! zu Hiob!...
Zum Richter über Jsrael!... den Schaaren
Die heut mit mir ins Tal des Todes gehen!...
Zum Allerheiligsten!... zu ihm hinüber!
Zu ihm ... zu meinem Gott!... und Deinem Gott!»

Mit den letzten Worten sinkt er zusammen. David ruft ihn noch an; aber Husais Geist ist entflohen: «er wacht nicht wieder auf... legt ihn auf Purpur und Zedernholz.»

Wir haben hier ein Sterben infolge von Krankheit. Aber von den Einzelerscheinungen des Leidens ist nicht die Rede. Ja es wird nicht einmal wie bei Adam von einem Dunkelwerden der Augen oder Erzittern gesprochen. Der Eindruck, den Husai auf die Umgebung macht, wird nicht erwähnt. Einzig und allein in der durch Punkte als gebrochen bezeichneten Rede und der Unfähigkeit Husais, klare Gedanken zu fassen, zu vollem Bewusstsein seiner und der andern Lage zu gelangen, liegen Hinweise auf die Todesnähe.

Kurz und dunkel gehalten ist Thusneldas Tod (Klopstock: «Hermanns Tod»). Nur wenige Bemerkungen deuten auf ihn hin.

Als Hermann zum Todesgang aufbricht, von seinem Weibe Abschied nimmt, bittet er sie zurückzubleiben: «Sie werden dich schonen.» Thusnelda: «Werde ich mich denn schonen? Nicht bleiben, Hermann! Mein, mein, mein Hermann, nicht bleiben!» Sie fällt bei einer Säule nieder und nicht einmal unter Hermanns Kuss erwacht sie.

Als sie wieder zur Besinnung kommt, ist Hermann fort. Sie wünscht den Tod aus Gambrivs Hand:

«Du konntest retten und hast nicht gerettet. Töte mich auch. (Sie sinkt wieder wie sterbend nieder).»

Während Hermann die erste Ohnmacht als «sanften Schlaf» bezeichnet hat, sieht Gambriv in dieser Erschöpfung Boten des kommenden Todes: «Das erhabene Weib da. Dies Walhallamädchen, welches der Gram tötet.»

Fürst Bojokal, der zurückkommt, und die Daliegende sieht, frägt ebenfalls sofort: «Stirbt sie auch?»

Was aber Bojokal und Gambriv zu ihren Äusserungen veranlasst, bleibt unausgesprochen.

Thusnelda erwacht wieder mit dem Gedanken: «Ob er wohl schon tot ist?»

Sie sieht Hermann in einer Vision stürzen. Sie sieht sein Blut. Dann kehren ihre Gedanken zu Theude zurück, zu glücklichen Bildern aus dessen Jugend. Nur dass bei ihr selbst jetzt die Todesahnung aufdämmert, kann die folgenden Worte erklären:

«Wenn es so ist, wenn das aus Wodans Schilde rollte ... Ja so ist es gut, sehr gut! Und so ist eure Thusnelda bald bei euch!»

Ein Abschiedsgruss an Gambriv, der sich selbst entleibt hat, als er die Todesboten hört, der Ausruf, als sie Hermanns Tod erfährt: «Hertha, er ist tot,» ist das letzte, was Thusnelda bei vollem Bewusstsein spricht. Die Äusserung, dass auch Segest tot ist, dringt nur noch den Lauten nach zu ihren Ohren, ohne erfasst zu werden: «Wer ist tot?» ...

Und als darauf Katwald im Hinsterben Hermanns Namen noch einmal ausspricht, da endet sie: «Ist Hermann tot? (Sie stirbt).»

Aus den Hinweisen, die Klopstock gibt, die ich sämtlich angeführt habe, lässt sich ein eindeutig klares Bild über den Grund von Thusneldas Sterben nicht

gewinnen. Der Gram, der der hellaufjauchzenden Freude über den Wiederbesitz des Gatten jäh gefolgt ist, hat sie offenbar jäh hinweggerafft.

Für die Deutung, dass sie eine Isoldennatur sei, die des Geliebten Tod nicht überleben will, deren Wille zum Tod ihr Leben endigt, haben wir keinen Anhaltspunkt.[1]

---

[1] In dem «Grafen Essex» aus Ludwig Hoffmanns Repertoir 1716 (vgl. C. Heine, Viertelj. f. Litt.-Gesch. Band I. S. 322 ff.) stirbt die Königin auf die Nachricht, dass Essex hingerichtet sei, Florisbe sich vom Burgtor herabgestürzt habe, «vor Schmerz erbleichend.» Welcher Art dieser Tod ist, ob ausgeführt oder auf eine szenische Bemerkung beschränkt (letzteres wahrscheinlich), könnte nur nach Einsicht in die Wiener Handschrift beantwortet werden. In den Heineschen Ausführungen ist diese Frage nicht berührt.

Das Drama des 19. Jahrhunderts bringt neben Richard Wagners Isolde noch zwei Frauengestalten, die nach des Geliebten Tod durch ihren Willen das Leben überwinden: Kleists «Penthesilea» und Grillparzers «Hero».

Die Sterbeszene.

Den Gegenstand des folgenden Kapitels werden die Szenen bilden, die der Dichter dem Todgeweihten noch gönnt, nachdem bereits der Streich gegen dessen Leben geführt ist. Um ein abgerundetes Bild zu erhalten, werden wir hier einzelnes, das bereits im Kapitel: « Natürlicher Tod » abgehandelt wurde, noch einmal flüchtig zum Vergleich streifen.

Im 17. Jahrhundert verzichtet man in der Regel darauf, das Opfer nach dem Gewaltakt noch am Leben zu erhalten. Lautlos sinkt der zu Tod Getroffene nieder; oder es entringt sich nur noch ein Aufschrei oder Seufzer seinen Lippen, und die Umgebung gibt Auskunft über den Eintritt des Tods, der weiter nicht dargestellt wird.

Gryphius weicht von diesem Schema nie ab; man wollte denn die verschwindend knappe Zeitspanne, während der die Schergen die gefolterte Catharina von Georgien über die Bühne tragen, um sie auf den flammenden Scheiterhaufen zu werfen, als Sterbeszene auffassen.

In diesem Punkt eiferte er Causin, der doch in manchen Stücken sein Lehrer war, nicht nach. Januarius (Causin: « Felicitas ») wird, nachdem das Urteil, das ihn zum Tode durch Peitschenhiebe verdammte, hinter der Szene vollzogen ist, auf die Bühne gebracht, um dort zu verscheiden. Von einer ausgeführten Sterbeszene ist allerdings auch hier nicht die Rede. Der Sterbende wird kaum berücksichtigt. Nur der Eintritt seines Todes ist bezeichnet.

Auch Lohenstein ist der Sterbeszene durchaus abgeneigt. Zum mindesten legt er eine auffallende Gleichgültigkeit an den Tag, wenn seine Opfer der Auflösung entgegen gehen. Ist Gift die Todesursache, so kürzt er die der Vergiftung folgende Szene möglichst ab. Hat der Moriturus seine Adern zerkerbt, ist also rascher Eintritt des Todes nicht möglich, so lässt der Dichter die Verblutenden in einigen Fällen zwar noch weiterreden, weist aber nicht im mindesten auf das Herannahen des Todes hin. Auch das Ende wird hier weder vom Sterbenden selbst, noch durch seine Umgebung irgendwie hervorgehoben (« Epicharis »: Piso, Scaurus). — Die Sterbeszenen, die Lohenstein einigermassen als solche zu skizzieren für nötig hält, sucht er nach Kräften dem Zeitgeschmack entsprechend auszugestalten.

Hallmann meidet es, seine Figuren nach dem Gewaltakt noch am Leben zu erhalten; von den Szenen, die dem nicht gewaltsamen Ende seiner Helden vorausgehen, war bereits die Rede. Die Stellung von Haugwitz und Weise in dieser Frage ergibt sich aus den allgemeinen Erörterungen zu Anfang unserer Untersuchung.

Während sich zur Zeit der schlesischen Dramatiker das Hauptinteresse auf die blutige Tat konzentriert, beginnt man umgekehrt von den 30er Jahren des neuen Jahrhunderts an, das Sterben allein darzutellen, den gewaltsamen Anlass dazu, der früher stets den Augen des Publikums vorgeführt werden musste, häufiger hinter die Szene zu verlegen.

Die zuletzt bezeichnete Behandlungsart greift aus schon genannten Gründen immer Platz, wenn ein Kampf zur Todeswunde führt; ferner aus übertriebener Scheu vor allem Grauenerregenden bei einseitigen Theoretikern wie Gottsched; aus dramatischer Taktik bei Lessing und Gerstenberg.

Wir haben im bisherigen Verlauf unserer Untersuchung die Fälle, in denen das Sterben nur flüchtig gestreift oder nur angedeutet wurde, an entsprechender Stelle bereits erledigt und kommen nicht mehr darauf zurück. Wir beschränken uns vielmehr auf die Sterbeszenen, die durch ausführlichere Behandlung oder bedeutsamen Gehalt verraten, dass der Dichter mit einem gewissen Nachdruck bei ihnen verweilte. Dies Verweilen war in den meisten Fällen durch das gleichzeitige Zusammenwirken mehrerer Faktoren bestimmt. Wenn im Folgenden einzelne dieser Faktoren herausgegriffen werden, so geschieht dies nicht, weil wir sie für allein massgebend halten, sondern nur, weil wir ihnen in dem betreffenden Einzelfall die ausschlaggebende Wirkung zuschreiben.

Im 17. Jahrhundert haben Rücksichten auf äusserliche Wirkung unbedingt vorgeherrscht.

Causin war bestrebt, die ausgesuchten Greuel, mit denen er die grausame Raserei des Tyrannen charakterisierte, vor die Augen seines Publikums zu bringen. Ist die Hinrichtung nicht auf der Bühne vorgenommen worden, so wird zu diesem Zweck das abgehauene Haupt, der blutige Rumpf oder der zerschmetterte Leichnam des zu Tod Gebrachten vor die unglückselige Mutter hingeworfen. Wiederholungen waren zu meiden; darum lässt der Dichter einen der Jünglinge, an dem der Machtspruch, der ihn zum Tod durch Peitschenhiebe verurteilte, bereits vollzogen ist, in den letzten Atemzügen noch auf die Szene tragen. Einer detaillierten Ausschmückung bedurfte Causin hier nicht mehr, um der Greuellust seines Publikums zu genügen. In der Aufforderung des kaiserlichen Hauptmanns:

« — — — — Schaut euren bruder an
Wofern ihn iemand noch vor wunden kennen kan! »
liegt genug Illustration.

Die Lust an grausamer Verzerrung kam auch bei Lohenstein, wenn er Sterbeszenen ausführte, zum Durchbruch. Die Römer, die zum Scheiterhaufen Agrippinas kommen, gerade als dort der Freigelassene Mnester, um der Herrin nachzufolgen, sich den Dolch in die Brust gebohrt hat, sind vom Dichter nur dazu eingeführt, uns den qualvollen Todeskampf des treuen Knechtes nahzubringen. In noch verschärfterem Grade finden wir dieselbe Massregel bei Charmiums Tod. Hier frohlockt die Selbstmörderin, als die feindlichen Römer ihr in den Arm fallen wollen, da gewaltig schon ihr Blut hervorspritze. Die Römer höhnen:

« Ist dieser bluttge Wurm, dies ungeheure Weib
Die schöne Charmium? »

und weisen auf jede Zuckung des sich vor Schmerzen windenden Körpers hin.

Lukan (« Epicharis »), der sich auf des Nero Geheiss den Puls öffnen musste, führt uns peinvolle Bilder vor, indem er seinen Redefluss an einigen Stellen unterbricht, um uns die blutige Szene ja zu vergegenwärtigen:

« — — — — Diss Blut mahlt eine Schrift,
Die meines Bürgers Kriegs Abbildung übertrifft
Ja die in Sand und Staub verspritzte Purpurtinte
Wird . . . .
Ins Buch der Ewigkeit doch schreiben den Lukan. »

Und später noch einmal:

« Der Adern Brunn müht sich des Lebens Oel zu giessen
Durch hundert Röhren aus. »

Senecas Sterben (« Epicharis ») mag den weitgehendsten Anforderungen des Publikums und des

Dichters genügt haben. Die peinliche Empfindung droht hier, wo die Farben gar zu dick aufgetragen sind, in Lachlust umzuschlagen. Senecas Blut rinnt nur in wenigen Tropfen, nachdem er sich die Adern geöffnet hat. Man redet lange hin und her, was der Grund hierzu sein könne. Bei dieser Gelegenheit stellt sich die feinfühlende Pauline vor, wie ganz anders das Blut ihres Feindes dahinströmen würde:

« Gewiss, weil Nero nichts als Blut gewohnt zu trinken,
Wird sein gefüllter Wanst ein reicher Springbrunn sein,
Wenn er, sein Henker, ihm den Dolch wird stossen ein. »

Nach mehreren weisen Aussprüchen kommt Seneca endlich eine Erleuchtung:

« Wie oder fehlet Luft, dass die versperrte Flut
Nicht sein Behältnis lässt? »

Er lässt sich einen Dolch geben und stochert damit offenbar in seiner Wunde herum. Neros Hauptmann, der das Urteil überbrachte, spottet der « zarten Wunden » und gibt dem Helden den Rat, den Dolch in sein Herz zu stossen. Aber eine solche Angst vor Todesqualen, dass er dieser Aufforderung nachkäme und schnell ein Ende machte, darf Seneca nicht äussern.[1] Er muss erst noch Gift nehmen und « in die mit heisser Flut gefüllte Wanne » steigen, sein ganzes historisches Wissen auskramen, bis er endlich seinen Vätern beigesellt wird.

Es ist auffallend, dass wir erst nach einer langen Spanne von Jahren und bei einem Dichter, dessen

---

[1] Seneca:

«Wer Wermuth nicht verdäuen
Und Schmerz verschmerzen kann,
Verschlingt nur ohne käuen
Die Arzney herber Pein.»

Geschmack durch den freundschaftlichen Verkehr mit dem ersten Ästhetiker seines Jahrhunderts geläutert und veredelt sein müsste, der Freude an Grausamkeiten wieder eine entscheidende Rolle bei der Gestaltung seiner Bühnenbilder zuschreiben müssen. Aber es lässt sich nicht leugnen, dass Chr. F. Weisse nach den Schlesiern der einzige Dichter ist, bei dem das genannte unedle Motiv einen bestimmenden Einfluss erhält. Schon die Wahl seiner Stoffe verrät, dass er der Bearbeitung von Greueln nicht abgeneigt war. Seiner Tantalidentragödie legte er in Hygins Fabel die grässlichste Auslegung der Pelopidensage zugrunde.[1] Auch die Wirkungen, die seine Dramen auf das Publikum ausübten, bestätigen unsre Beobachtung. Wegen «des Schrecklichen der Handlung» wurde «Rosemunde» bei ihrer Erstaufführung in Hamburg abgelehnt.[2] Verzerrter und grausamer als die Qualen des vom Gift durchwühlten Paares in der «Rosemunde» ist Pelopias Selbstmord. Hier bemerkt der Dichter ausdrücklich, dass das Schwert, das sich die Unselige in die Brust stiess, stecken bleibt; erst Aegisth darf es ihr herausziehen. Auch für Kallikrates («Befreyung von Theben») gibt Weisse in einer Anmerkung die Vorschrift, dass ihm ein Pfeil in der Brust stecke, den Aspasia mit ihrer Hand halte, den der Sterbende bei der Nachricht vom völligen Sieg Thebens herausreisse, um im glücklichen Gefühl dieser frohen Kunde zu sterben. — Wenn späterhin eine Beschleunigung des Todes in die Hand des Verwundeten gelegt werden soll, so lässt man es bei einem Aufreissen des Verbandes be-

---

[1] Vgl. Minor: «Weisse und seine Beziehungen zur deutschen Literatur» S. 231.

[2] Ebenda S. 222 f.

wenden («Jungfrau v. Orleans»: Talbot), meidet aber jede peinliche Schaustellung. —

Gerstenberg ist in diesem Punkt mit Weisse nicht zusammenzuwerfen; er empfindet das stark Aufgetragene als tragisch notwendig.

Die einzige Sterbeszene, die wir bei Christian Weise finden (Tobias «König Wenzel»), geht augenscheinlich auf den Wunsch zurück, die beliebte, rohe Frivolität durch einen tragischen Hintergrund möglichst in ihrer Wirkung zu steigern.

Erst von Gottscheds Zeit an mag die Absicht, das Publikum zu rühren, bewusst hervorgetreten sein. Neben ihr wirkten nun aber auf die Gestaltung der Sterbeszene so viel andere Motive ein, dass man sie nirgends als ausschlaggebenden Faktor bezeichnen kann. Selbst nicht im «Codrus», zu dem doch Cronegk ausdrücklich bemerkt: «Ich wäre zufrieden, wenn nur Elisinde, Medon und Philaïde die Thränen der Zuschauer erpressen könnten»;[1] — wie viel mehr denn, müssen wir hinzufügen, wenn mir dies bei Codrus Tod geglückt wäre. Auch in Grimms «Banise», Weisses «Krispus» und «Romeo und Julie» tritt der Wunsch des Dichters, stark auf die Tränendrüsen seines Publikums zu wirken, klar hervor.

Mehr und mehr verdrängen im Drama des neuen Jahrhunderts berechtigte Rücksichten die rein äusserlichen. Die Herrschaft französischer Gesetzmässigkeit bringt wenigstens das Gute mit sich, dass der Dichter nicht mehr allein mit dem Ziel, möglichst stark auf das Publikum zu wirken, arbeitet. Tektonische Interessen treten in den Vordergrund. Man ist immer eifriger bestrebt, alle Teile des Dramas mit dem zugrunde liegenden Plan in Einklang zu bringen. Der

[1] In den dem Drama beigefügten «Gedanken über das Trauerspiel Codrus.»

Tod, das Sterben wird nicht mehr rein aus Freude am Schrecklichen behandelt. Die Sterbeszenen erfüllen meist einen höheren Zweck.

Einen solchen könnte man bei flüchtiger Überlegung vielleicht auch der Sterbeszene Antons (Lohenstein: «Cleopatra») unterschieben. Es läge nahe, dass der Dichter unter allen Umständen eine Szene zwischen dem sterbenden Anton und Cleopatra wünschte, um den rätselvollen Charakter dieses unnatürlichen Weibes zu beleuchten, die man vielleicht nicht mit Unrecht eine Vorläuferin der Machtweiber Adelheid («Götz»), Solina (Klinger: «Neue Arria»), Gianetta (Klinger: «Otto»), Mathilde (Müller: «Golo und Genoveva») nennen könnte. Aber auch der nachsichtigste Beurteiler wird in dieser Szene eine Klärung, Erweiterung oder Vertiefung des Bildes von Cleopatra vergebens suchen. Es sind auch hier rein äusserliche Momente, die Lohenstein eine erweiterte Sterbeszene für Anton diktieren. Über die Schwierigkeiten, die in der Situation liegen — die Königin hat ihr Ziel, des Gatten Tod, erreicht, und steht nun dem durch ihre Schuld Sterbenden gegenüber — setzt sich der Dichter blind hinweg. Wir erfahren rein gar nichts über die wahren Gefühle Cleopatras; wir sind im Unklaren, ob ihre Worte, ihr Gebahren auf Verstellung und Heuchelei, zurückgeht, oder ob wirklich eine gewisse Reue erwacht ist. Cleopatra ist durchaus so gezeichnet, als ob sie das liebende Weib wäre, das des Gatten Tod als schwerstes Unglück empfindet.

Schon Hallmann hatte den auf der Strasse überfallenen Hermogenes («Antiochus») nur aus Rücksicht auf die Fortführung der Fabel am Leben gelassen; er musste die Schändlichkeit des verräterischen Climenes und seiner Genossen enthüllen, damit diese ihrer Bestrafung entgegengeführt werden konnten.

Auch Osman (Krüger: «Mahomed IV.») stirbt nur deshalb auf der Bühne, damit dem Sultan endlich die Augen über das schändliche Gebahren seiner Mutter geöffnet werden.

Brawe lässt Granville («Freygeist») sterbend auf die Bühne tragen, weil sich erst aus der Szene zwischen den beiden Freunden die tieferen Beweggründe zu Clerdons Selbstmord ergeben, der ohne dies nur unklar und oberflächlich motiviert wäre.

Klopstock mag es selbst als Mangel empfunden haben, dass in seiner «Hermannschlacht» nur gesungen und geredet wird, dass sich auch nicht die geringste Vibration von der gewaltigen Erschütterung, die in nächster Nähe ihren Herd hat, bis auf die Bühne erstreckt. Er mag dadurch, dass er Sigmar und Werdomars Knaben verwundet auf die Szene schaffen liess, diesem Mangel abzuhelfen gewünscht haben. Und fraglos wird uns hierdurch die unfern tobende Schlacht etwas näher gerückt.

Eine grosse Anzahl Dramen des 18. Jahrhunderts steht im Dienst gewisser Persönlichkeiten der Geschichte und Sage. Man liebt besonders in Gottscheds Kreis, hehre Gestalten auf die Bühne zu bringen, zu deren Verherrlichung das ganze Drama angelegt erscheint. Eigenschaften, die dem sentimentalen, unmännlichen Zeitalter fern lagen, werden gefeiert: das Einsetzen der ganzen Persönlichkeit für eine Idee; für die Freiheit des Vaterlands («Codrus», «Befreyung von Theben»), für die republikanische Verfassung («Brutus», «Cato»), für den Glauben, für die Familie. Bewundern sollen wir die starren Stoïker, wie Cato und Brutus, die aufopfernde Liebe zum Vaterlande eines Codrus, bewundern die Glaubenstreue Olinths und Sophronias, die selbstvergessene Vater-, Sohnes-, Freundes- und Gattenliebe. [Mustapha (Weisse); Emilia (Lessing);

Grandlove (Breithaupt); Granville (Brawe); Thusnelda (Ayrenhoff)]. Kann aber der Dichter leichter Bewunderung in uns erwecken, als wenn er auch den sterbenden Helden von keiner andern, als der edlen Regung bewegt zeigt, derentwegen man ihn verherrlicht? Dies ist die vornehmlichste Ursache, warum wir von Gottsched an so viele ausgeführte Sterbeszenen vorfinden.

Ist es weniger die Persönlichkeit, als eine bestimmte Idee, die der Dichter zum Ausdruck bringen will — der Held wird eben dann nur als Träger dieser Idee verherrlicht — so kann der Dichter ebenfalls keine bessere Gelegenheit finden, seine Tendenz eindringlich vorzutragen, als wenn er sie dem schon vom Tod umfangenen Helden in den Mund legt. Zumal, wenn dieser nur deshalb zugrunde geht, weil die von ihm vertretene Anschauung nicht durchgedrungen ist. « Aus keiner anderen als einer patriotischen Absicht» hat sich Ayrenhoff, wie er selbst in der Vorrede zu « Hermanns Tod » bemerkt, der dramatischen Dichtkunst gewidmet. Eine nachdrückliche Mahnung zur Einigkeit wollte er in der Hermanndichtung an das deutsche Volk richten. Die Sterbeszene Hermanns ist breit angelegt, weil sich der Dichter die eindringlichste Wirkung davon versprach, wenn er die Folgen der Uneinigkeit vorführte und zugleich in die entflammende Rede des Sterbenden seine gewichtige Mahnung verwob.

Schliesslich werden einige Sterbeszenen nur deshalb ausführlicher behandelt, damit dem Bedürfnis nach poetischer Gerechtigkeit Genüge getan wird. Wie Atreus, Rosemunde, Hellmich und Fausta sterben, darin offenbart sich die Strafe des Himmels. Wenn Zeangir, als er die ruchlosen Pläne seiner Mutter erfährt und sich selbst als unwissentliche Ursache am

Tod des Freundes bezeichnen muss, den Dolch gegen seine Brust führt und sterbend seinen Tod als Rache für der Mutter Verbrechen erklärt, so hat die Sühne des ränkevollen Weibes, das eine abgöttische Liebe für seinen Sohn empfindet, mit einem zermalmenden Schlag begonnen.

Hat sich die zum Tode führende Tat nicht vor unsern Augen abgespielt, so muss der Dichter sie auf irgend eine Weise uns nahe bringen, bevor er den Todgeweihten auf die Bühne führen lässt.

Für diese Frage kommen nur die Dramatiker von Gottscheds Zeit an in Betracht, da — wie wir wissen — das voraufgehende Jahrhundert den Tod nur wegen des blutigen Ereignisses, das ihn veranlasst, darstellt und dies infolgedessen regelmässig auf die Bühne bringt.

Bei der überwiegenden Mehrzahl der Fälle greift eine schablonenmässige Behandlung Platz. Zunächst tritt der beliebte antike Botenbericht in Wirkung; ganz unverhüllt, wenn der Sterbende die Wunde in Schlacht oder Kampf erhielt. Irgend jemand, der der Verwundung beiwohnte, bringt die Nachricht von dem Geschehnis; sei es, dass er als Bote geschickt wurde [Osman (Krüger: « Mahomed IV. »), Codrus (Cronegk), Siegmar (Klopstock)]; sei es, dass er den Verwundeten sucht (Pietsch: « Darius »), oder dass er aus freien Stücken die dem Todwunden Nahstehenden auf das Unheil, das über sie hereingebrochen ist, vorbereiten will. (Cronegk: « Olinth », Weisse: « Befreyung von Theben »).

Immerhin dem Sinn nach Botenbericht, wenn auch gut bemäntelt, ist die Enthüllung, die sich dadurch vollzieht, dass der Täter oder der, durch den die unselige Tat veranlasst wurde, in wilder Ver-

zweiflung auf die Bühne stürzt, um hier durch seine schonungslosen Selbstvorwürfe das Vorgefallene zu offenbaren [Granville (« Freygeist »,) Marcius (« Brutus »)]. Verwandt mit dem Botenbericht ist die Situation in J. E. Schlegels « Orest und Pylades ». Zwei Priester sprechen von der Verfolgung der Entflohenen, von dem Kampf, der sich zwischen Thoas und seinen Feinden entspann, und sehen plötzlich zu ihrem Schrecken, wie der König schwer verwundet herbeigeführt wird.

Zur Unterstützung des Eindrucks, den die Kunde von dem Unglück hervorgerufen hat, dient es, wenn man, bevor noch der Sterbende auf die Bühne gebracht wird, dumpfes Klagen oder Wehegeschrei von ferne vernimmt (Brawe: « Brutus », Weisse: « Befreyung von Theben »). In der « Befreyung von Theben » ist dies nicht nur sekundäres Moment. Die Andeutungen, die Phillidas macht, um Vater und Braut das furchtbare Ereignis schonend beizubringen, werden nicht verstanden. Erst als ein « hohl Gewinsel » von der Strasse « heraufschleicht », dämmert die schreckliche Ahnung in ihnen auf.

Das Ächzen und Stöhnen des Selbstmörders, der sich im Nebenraum den Todesstoss versetzt hat, bildet in « Cato » und « Dido » den ersten Hinweis auf die unselige Tat. Die auf der Bühne Anwesenden stürzen in das Gemach, aus dem die qualvollen Laute ertönen. Bevor man Cato getragen bringt, muss uns erst noch sein Sohn das blutige Bild, das sich seinen Blicken bot, beschreiben.

J. E. Schlegel lässt uns noch nicht einmal klar werden, was die Schmerzensrufe zu bedeuten haben. Kaum haben die Anwesenden ihre Beobachtungen ausgetauscht, da tut sich das Zimmer auf — offenbar dadurch, dass man von dem Zwischenvorhang

Gebrauch macht, den Hédelin d'Aubignac so sehr verpönt — und man sieht die Königin: « Hier sitzt sie halberblasst, das Schwert sinkt aus der Hand ».

Da man jegliche Art von Kämpfen auf der Bühne mied, war das Herbeischaffen der Verwundeten bei allen Fällen, ausgenommen Cato und Dido, die einzige Möglichkeit, um die Sterbeszene vorzuführen. Für Gottsched — Schlegel ahmt ja, wenigstens in der « Dido » noch, nur seinen Lehrer nach — müssen besondere Gründe massgebend gewesen sein, dass er erst den Verwundeten auf die Bühne bringt.

Es ist gewissermassen ein Widerspruch mit seiner eigenen Ansicht, die er vier Jahre nach Erscheinen seines « Cato » in den « Beyträgen » des Jahres 1736 geäussert hat, wenn Gottsched des Römers Tod vor unsere Augen führt. Denn dort kommt er zum Schluss, dass der Tod auf der Bühne möglichst zu vermeiden sei. Vielleicht ist diese Ansicht erst in der Entwicklung, die Gottsched während der Jahre 1732—1736 durchmachte, bei ihm aufgetreten. Für wahrscheinlicher möchte ich es halten, dass er glaubte, durch die Verlegung des Selbstmordaktes hinter die Bühne dem Vorgang den greuelhaften Charakter genommen zu haben. Wie dem auch sei; wenn der Dichter Cato zum Gegenstand einer Tragödie machen wollte — und « die ausserordentliche Todesart hat sein Ende dazu überaus geschickt gemacht »[1] —, so musste er den sterbenden Cato auf die Bühne bringen. Denn wann konnte Cato seine « stoische Standhaftigkeit »,[1] seine « patriotische Liebe zur Freiheit »[1], seinen « philosophischen Charakter »[1] grossartiger entfalten, als eben in dem Augenblick, da der Tod ihm naht?

Sollte meine Vermutung zutreffen, dass Gottsched

[1] Vgl. Gottscheds Vorrede zur Ausgabe des « Cato » von 1732.

durch die Verlegung des Selbstmordaktes hinter die Kulissen seinem Prinzip, möglichst alle blutige und greuelhafte Darstellung des Todes zu vermeiden, Genüge getan zu haben glaubte, so muss nachdrücklichst bestritten werden, dass er seine Absicht erreichte. Denn es ist bei weitem weniger grauenhaft, wir sehen den blitzschnellen Stoss, den der Selbstmörder auf sich führt, als wir hören auf einmal aus dem Zimmer, in dem wir Cato schlafend wissen, einen Tumult, der auch, als Portius hineingelaufen ist, andauert und alle Anwesenden in tödliche Angst versetzt; dann ein furchtbares Stöhnen und Ächzen, wie es nur Todesangst dem Menschen erpressen kann, das aber keinerlei Aufklärung bringt, sondern nur die erregte Spannung steigert; und sehen schliesslich Portius blind verzweifelnd mit der Nachricht herausstürzen: «er hat sich selbst entleibt». Das Bild, das unsere Phantasie sich von dem Vorfall im Nebenzimmer ausmalt, dieser «Anblick voller Not», muss viel entsetzlicher und blutiger sein, als der einfach vorgeführte Todesstoss. Besonders, da Portius mit seiner Schilderung: «er lag schon voller Blut», vor unsern geistigen Augen grausige Effekte erzielt, die die Vorführung der Tat selbst nicht mit sich bringen könnte.

Was den Grundkern unserer letzten Ausführungen über Gottscheds «Cato» bildet, das hat auch für Schlegels «Dido» uneingeschränkte Gültigkeit.

Wenn man schon jeglichen grausamen Eindruck meiden wollte, musste man, wie E. v. Kleist in seinem «Seneca», die Tat zwischen zwei Akte verlegen und den neuen mit der bereits vollendeten Tatsache eröffnen.

Selten empfand man es als Bedürfnis, einen Grund dafür anzugeben, dass man den Todwunden

gerade noch an den Platz schafft, den die Bühne darstellt. In « Darius » (Pietsch) und « Brutus » (Brawe) fehlt jegliche Begründung. Dies berührt fast noch sympathischer, als wenn gar zu durchsichtige Motive angeführt werden.

Cato lässt sich hereintragen, weil « er seine Freunde noch zu sehn Verlangen trug ». Warum lässt er die Freunde nicht zu sich kommen? — Thoas (Schlegel: « Orest und Pylades ») will in der Göttin Diana Hain enden, um sie, die offenbar die Fähigkeit der Allgegenwart nicht besitzt, dafür, dass sie ihn im Stiche liess, noch nach Herzenslust schmähen zu können. Codrus (Cronegk), dem doch sonst menschliche Schwächen fern liegen, wünscht, seinen Triumph angesichts des überwundenen Feindes auszukosten. Wahrscheinlich begründet ist es dagegen, dass Osman (Krüger: « Mahomed ») auf die Szene geführt wird. Er will ja vor dem Tode noch Vergebung von Mahomed erflehen. Granville (« Freygeist ») kann nicht dahingehen, ohne den irregeführten Freund aufgeklärt und sich mit ihm noch versöhnt zu haben. Olinth (Cronegk) und Kallikrates (Weisse: « Befreyung von Theben ») wünschen in den Armen ihrer Lieben zu verscheiden.

Wenn ein lebendiger Wunsch den Sterbenden von dem Ort, wo er die Todeswunde empfangen hat, forttreibt, ist es begreiflich, dass er am Ziel zusammenbricht, wohin er nur unter Anspannung aller seiner Kräfte gelangen konnte. Ist aber kein Motiv gegeben, das den Todwunden noch einmal aufpeitscht, so müssen wir es als einen befremdenden Zufall empfinden, dass die Lebenskraft gerade immer ausreicht, bis der Sterbende auf die Bühne gebracht ist.

Darius: « So weit! holt einen Stuhl, ich kann nicht länger stehn.
Itzt will die Lebenskraft mir ganz und gar entgehn. »

Eine erstaunliche Übereinstimmung legen die Dramatiker des 18. Jahrhunderts auch in anderen Stücken an den Tag. So lassen sie den Sterbenden, kaum dass er den Fuss auf die Bühne setzt, zu reden beginnen. Und zwar sind diese Eintrittsworte alle einander gleich. Entweder ein: « So weit. Hier setzt mich her » (Cato), wie wir es schon bei Darius gefunden haben, das in « Orest und Pylades » (« bis hierher führet mich, bis in der Göttin Haus »), « Brutus » (« dies sei der Ort, der letzte, der den Brutus sterblich sieht »), « Freygeist » (Granville), « Renegat » (Grandlove) und Klopstocks « Hermannschlacht » (Siegmar) nur wenig modifiziert wiederkehrt. Oder Worte des Trostes, der Liebe für die unter Wehklagen entgegenkommenden Freunde eröffnen des Sterbenden Reden (« Codrus »).

Man denkt nicht daran, dass der Schwerverwundete durch den Blutverlust, durch die Anstrengung des Weges entkräftet sein muss, dass er einiger Augenblicke der Ruhe bedarf, ehe er überhaupt zu Wort kommen kann. Weisses « Befreyung von Theben » bildet die einzige rühmliche Ausnahme. Kallikrates schlägt erst, nachdem er eine geraume Weile auf der Bühne gelegen hat, die Augen auf.

In den bisher behandelten Fällen, in denen die Tat hinter der Szene stattfindet, wurde uns auf unzweideutige Weise mitgeteilt, dass wir einen Sterbenden vor uns haben. Lessing (« Sara ») und Gerstenberg (« Ugolino ») lassen uns im Unklaren und gewinnen durch das Dunkel, das sie um den zurückliegenden Vorgang hüllen, ein Mittel, unser Interesse zu steigern, die Spannung zu erhöhen.

Der 4. Akt (« Sara ») endet mit der Flucht Saras vor der Nebenbuhlerin. Wir wissen, dass die Marwood mörderische Pläne im Kopf wälzt, dass etwas

Ungeheuerliches geschehen wird. Wir fürchten für Sara. Aber auf die Empörung aller Leidenschaften folgt eine abgeklärte Ruhe; auf den gefahrdrohenden Monolog der Marwood die friedliche Geborgenheit in Saras Zimmer. Wir atmen auf in dem Bewusstsein, dass die Rache der Wütenden wenigstens das unschuldige Mädchen verschont hat. Die Schwäche Saras erweckt nicht den leisesten Argwohn; hatte doch die seelische Erschütterung zu einer Ohnmacht geführt. Überrascht sind wir erst, als wir aus dem Gespräch erfahren, dass Marwood ihrer Feindin gefolgt war, dass sie sich gerührt gezeigt habe. War sie der Sara zu gutem Ende nachgegangen? Hatte sie ihre schroffe, ja brutale Haltung bereut? War sie überhaupt milder Regungen der Nebenbuhlerin gegenüber fähig? Unsere Überraschung wandelt sich in Furcht. Marwood hatte das Zimmer nicht eher verlassen, bis die Ohnmächtige die Augen wieder aufschlug und man ihr die Arznei einflössen konnte. In den Zuckungen, die Sara überfallen, sehen wir die Bestätigung unserer jäh auftauchenden Angst; aber wir hoffen noch immer, dass wir uns täuschen. Wir hoffen, obwohl die Anzeichen einer Vergiftung sich wachsend mehren, bis der Marwood triumphierender Brief die tödliche Gewissheit bringt.

Ähnlich sind die Vorgänge vor Francescos Tod (« Ugolino »). Auch Gerstenberg will uns zwischen Furcht und Hoffen umherschleudern, um unsere Teilnahme zu steigern. Francesco hat von Ruggieri, als er bei dem verunglückten Rettungsversuch im väterlichen Haus aus der Ohnmacht erwachte, einen Trank gereicht bekommen. Was kann der Feind ihm anderes als Gift zu trinken gegeben haben? Diese Ansicht teilt Ugolino nicht. So viel Menschlichkeit traut er dem Cardinal nicht zu. Warum denn die Qualen

des Verhassten kürzen, der dem sichern Tod geweiht ist? Es muss ein Erfrischungstrunk gewesen sein. Wir neigen mit Francesco schliesslich zu des Alten Ansicht, und vergessen beinahe im weitern Verlauf, was wir anfänglich für Francesco gefürchtet haben. Denn der Knabe verschweigt in männlicher Selbstbeherrschung die sich mehrenden Anzeichen des Todes, bis er jede Täuschung für ausgeschlossen halten muss und die unumstössliche Gewissheit laut werden lässt: «Ruggieri hat mir Gift gegeben, ich werde sterben.»

Die Absichten, die bei der grössten Anzahl der Sterbeszenen von den schlesischen Dramatikern verfolgt werden, lassen sich in kurz gehaltenen Bildern erreichen. Drastische Hinweise auf das fliessende Blut, auf den sich im Todeskampf windenden Körper genügen den Bedürfnissen der Zeit. Da aber von Gottsched an weitgehendere Zwecke mit dem Sterben verbunden werden, ja, wie wir gesehen haben, die Sterbeszene häufig den Höhepunkt des Dramas bildet, beanspruchen sie grösseren Raum. Besonders, da der Dichter nicht müde wird, seine Absicht uns in immer neuen Wendungen vorzutragen. Reden machen das Hauptcharakteristikum der Sterbeszenen aus und zwar Reden des Sterbenden. In ihnen entledigt er sich der Aufgabe, derentwegen sein Hingang uns vorgeführt wird. Sie bringen uns den stoischen Gleichmut, die göttliche Ruhe, die hohe Weisheit, die edle Gesinnung, die wir an dem Sterbenden bewundern sollen. Sie — und nicht irgendwelche Handlungen — sind das Mittel, durch das der Dichter auf den Fortgang des Dramas wirkt, durch das die innere Umwandlung Anwesender, z. B. die Bekehrung zum Christentum usw. erzielt wird, durch das der

Dichter kommende Ereignisse vorbereitet und begründet. Ganz ohne Rücksicht, ob der Sterbende zu so anstrengenden Auseinandersetzungen noch die Kraft hat, lässt ihn der Dichter seinen Zwecken dienen. Macht sich ein Dramatiker einmal die Mühe, in diesen Reden den herannahenden Tod nicht ganz zu vernachlässigen, so bleibt er, wie wir noch sehen werden, in den naivsten Andeutungen stecken. Eine ebensolche Naivität macht sich geltend, wenn der Dichter seine Absicht erreicht glaubt. Ohne auch nur im geringsten auf die elementarsten Erfordernisse der Wahrscheinlichkeit zu achten, lässt man den Sterbenden, der eben noch durch ungehemmten Redefluss und anstrengende Denkarbeit staunenswerte Kräfte an den Tag gelegt hat, mit einem jähen: «Lebt wohl! Ich sterbe! Ach —» (Darius), oder mit einem ähnlichen unerwarteten Aufschrei (Thoas; Osman; Sophronia; Grandlove) plötzlich zusammenbrechen. Unverantwortlich erscheint besonders in Schlegels «Orest und Pylades» diese Flüchtigkeit des Dichters. Denn hier sind alle Voraussetzungen für ein jähes Ende gegeben, ohne dass sie Schlegel verarbeitet. Thoas brennt darauf, sich an den Feinden zu rächen. Der edle Wettstreit vermag keinen Eindruck auf ihn zu machen. Da durchquert der Götterspruch seine Pläne. Was wäre nun leichter, als die Erregung des Königs zu schildern, die durch die Beharrlichkeit, mit der der Priester für den Willen der Götter eintritt, mehr und mehr gesteigert wird, bis sie schliesslich in lähmenden Flüchen losbricht und die letzten Kräfte des Sterbenden aufzehrt? Statt dessen endet Schlegel, der doch zuvor die langatmigste Schilderung nicht gescheut hatte, in nüchterner Kürze.

Wenn die Reden und das Leben des Sterbenden zu Ende gehen, liebt es der Dichter, den Verscheiden-

den und seine Umgebung zu einer rührenden Gruppe zusammenzuschliessen. Die letzte Umarmung, der letzte Kuss sind ein wichtiges Requisit der Sterbeszene (Anton, Cleopatra, Sophonisbe, Cato, Xemin, Codrus, Brutus, Grandlove, Emilia, Kallikrates).

Eine würdevollere Haltung nimmt der alte Recke Siegmar ein (Klopstock: « Hermannschlacht »); aber die nahe Verwandtschaft mit den andern Schlussposen ist nicht zu leugnen. Siegmar lässt sich, als er den Tod nahen fühlt, die Hand seines Freundes Werdomar reichen und hält sie noch sterbend gefasst.

Die Illusion, dass wir einen Sterbenden vor uns haben, wird in den seltensten Fällen gewahrt. Die knapp gehaltenen Sterbeszenen, also vornehmlich die des schlesischen Dramas, stellen in diesem Punkte natürlich geringere Anforderungen. Dass aber trotz der breiteren Darstellung, wie sie im 18. Jahrhundert üblich wird, der Dichter allein seinen mit der Vorführung des Tods verbundenen Zweck im Auge hat — und dieser Zweck gipfelt nie in einer naturgetreuen Darstellung des Sterbens —, dem Sterbeprozess dagegen ganz gleichgültig gegenübersteht, muss als grober Mangel empfunden werden.

Ich habe schon oben die Tatsache gestreift, dass die weitaus überwiegende Anzahl der Sterbenden in ihrem ganzen Gebahren, in ihren Handlungen und vornehmlich in ihren Reden bemerkenswerte Kräfte an den Tag legt. Kräfte, die nur so lange vorhalten, bis der Zweck der Sterbeszene erreicht ist; die den folgenden jähen Zusammenbruch nicht erwarten liessen.

Wenn in des Sterbenden Reden Hinweise auf den nahenden Tod eingeflochten werden, so sind diese in den seltensten Fällen geeignet, die Agonie zu illustrieren. Sie sind vielmehr den Reden meist nur lose aufgeklebt und von wenigen Ausnahmen ab-

gesehen, an den Stellen, an denen sie sich finden, nicht innerlich begründet. Schliesslich bleiben sie vollständig im Typischen stecken. Ganz vage Phrasen wie: « Mein Geist ist schwach, mein Abschied ist nicht weit » (« Cleopatra »), « das Reden fällt mir schwer » (« Cato »), « jetzt will die Lebenskraft mir ganz und gar entgehen » (« Darius »), ich fühle schon den Tod » (« Orest und Pylades »), « ich bin dem Tode nah » (« Codrus »), « noch einen Schritt, so sink ich in mein Grab », « noch kämpft die Natur » (« Krispus »), « Des Todes kalte Hand verlischt den Docht des Lebens » (« Mustapha »), « ich fühls, es werden mir nun bald die Augen brechen » (Ayrenhoff: « Hermanns Tod »), wechseln mit dem Ausruf: « ich sterbe » [Lukan (« Epicharis »), Siegmar (Klopstock), Anselmo (« Ugolino »)]. Oder man lässt den Sterbenden, ohne die Rede zu unterbrechen, in Fortführung seiner Aeusserungen ganz allgemein darauf Bezug nehmen, dass er den Tod erwartet: « zeigt mir im Tode noch, dass ich ein König sei » (« Darius »), « O süsser Todeskampf » (« Olinth und Sophronia »).

Auch die einzelnen Symptome, welche die Todesnähe bezeichnen sollen, werden nicht dem Einzelfall angepasst. Man beschränkt sich auf bequeme Schwächeanwandlungen, auf Kältegefühle und die Empfindung, dass es dem Sterbenden dunkel vor den Augen wird. Kaum hat die Schlange den Giftzahn in Cleopatras Busen gedrückt, da fühlt sie « Schlafsucht schon und Ohnmacht mich befallen. » Nur als er dem Mitverschworenen Lateran vorwirft, sein Leben müsse zur Qual werden, deutet der verblutende Scaurus an, dass sich seine Auflösung bemerkbar macht: « Mein Sterben wird zum Schlaf » (« Epicharis »). Osman (Krüger: « Mahomed ») merkt, dass es zu Ende geht, am Nachlassen seiner Kräfte.

Auch bei Seneca (Kleist), Codrus (Cronegk) und Romeo (Weisse) meldet sich der Tod durch Kräfteverfall an.

Sophonisbe fühlt, wie ihre Glieder erkalten. Seneca (Kleist) überfällt kalter Schweiss, und Krispus (Weisse) schleicht das Blut kalt zum Herzen, die Schenkel erstarren ihm.

Mit der Empfindung unheimlicher Kälte verbindet sich bei Sophonisbe das Gefühl, dass « ihrer Augen Licht sich verdüstert ». Nachdem sich Seneca (« Epicharis »), der dem Tode trotz Stahl und Gift nicht nahe gekommen war, in die mit warmem Wasser gefüllte Wanne begeben hat, beobachtet er endlich Anzeichen des nahen Endes:

« Es scheint, dass mir nunmehr so Aug als Licht verschwinden.»

Granville (« Freygeist ») und Katwald (Klopstock: « Hermanns Tod ») « sehen nicht mehr ». Vor den Augen des heldenmütigen Knaben Werdomars (Klopstock: « Hermanns-Schlacht ») und der frevlerischen Rosemunde (Weisse) wird es « finstere Nacht ».

Stolberg, der zugleich mit Katwald tot niedersinkt, bildet ein treffliches Gegenstück zu dem Partner, der nichts mehr sieht: « Ich höre schon so dumpf ».

Nur durch solche kurz hingeworfene Worte charakterisiert der Sterbende das Herannahen des Todes. Näher geht er auf seinen Zustand, seine Leiden nicht ein. Nur selten ist ihm eine Schilderung der Empfindungen in den Mund gelegt, die ihn während der letzten Augenblicke durchbeben. Diese wenigen Ausnahmen haben wieder das eine gemein, dass der Sterbende nicht, augenblicklich durchschauert von der Todesumarmung, seine Empfindungen durch Ausrufe, Andeutungen verrät. In wohlgesetzten Phrasen gibt er vielmehr Rechenschaft über das allmähliche

Erlöschen seiner Lebensfunktionen. Nicht er spricht, der Dichter erzählt in novellistischer Form durch den Mund des Sterbenden dessen Tod. Diese Art der Todescharakterisierung führt zu noch derberen Verstössen gegen die Wahrscheinlichkeit als die der erst behandelten Fälle.

In der denkbar plumpsten Form finden wir diese unmögliche Charakterisierung des Todes im 17. Jahrhundert bei Lohenstein nnd Hallmann. Nach Gottsched tritt sie hier und da noch auf, wenn auch selten noch so greifbar unwahrscheinlich wie in Kleists «Seneca»: «Nun nahet sich das Ziel meiner Tage! Athemlosigkeit und kalter Schweiss überfällt mich, und die Gegenstände schwimmen mir schon vor den Augen.»

Und was für ein gewaltiger Fortschritt liegt doch schon in dieser Kleistschen Charakteristik, wenn man Lohensteins «Epicharis» dagegen hält. Hier kann Lukan seine Kräfte, den Atem, der ihm noch zur Verfügung steht, so rationell auf die Sekunde berechnen, dass nicht nur sein Leben mit dem Ende eines Satzes erlischt; er vermag sogar darauf hinzuweisen, dass mit dem Ende des Satzes auch das Ende seines Lebens erreicht ist. Dieser bewunderungswürdigen Fähigkeit entspricht auch die poetische Einkleidung seiner Empfindungen:

«— — — — Die Seele macht sich frei
Und reisst der Sinnen Band, der Glieder Joch entzwei.
Der Leib wird Eis und auf der Zung erstirbt das letzte Wort.»

Auch Tobias (Weise: «König Wenzel») besitzt die seltene Gabe, ganz genau den Augenblick, in dem der Tod ihn hinwegreisst, bezeichnen zu können. Auch über die Funktion seiner Organe, den

Weg, den das Gift nimmt, ist er völlig im Klaren: «Siehe, du Mörder, das sind meine letzte Worte. Nun tritt mir das Gifft zum Hertzen.»

Von der novellistischen Bezeichnung des eintretenden Endes, die Hallmann den am Hunger Sterbenden («Theodoricus») in den Mund legt, haben wir schon im Kapitel: «Hinrichtung» (vergl. S. 50) gesprochen.

Weit seltener sind die Fälle, in denen die Umgebung den Zustand des Sterbenden wiederspiegelt.

Man lässt es auch hier meist bei direkten Hinweisen bewenden. Die beiden Priester, die den König Thoas herbeigeführt sehen (Schlegel: «Orest und Pylades»), bemerken schon von weitem, dass der «Tod um seinen blassen Mund schwebe». Laktanz (Weisse: «Krispus») erschrickt ob des «starrenden Augs, der kalten Hand» seines Freundes. Dieselben Erscheinungen sind es, die Helena («Krispus») das furchtbare Los des Geliebten offenbaren. Lohenstein hatte die Umgebung häufiger zum Organ ausgebildet, durch das er uns den lautlosen Todeskampf veranschaulicht. Die krampfhaften Windungen Mnesters («Agrippina»), das scheussliche Aussehen und Todesröcheln Charmiums («Cleopatra») wird uns auf diese Weise nahgebracht, sowie das Hinsinken des Diomedes und der Cleopatra, kaum dass sie die Giftschlange gestochen hat.

So lange man den Dramen keine szenischen Bemerkungen einflocht, mussten die notdürftigsten Umrisse der Vorgänge durch den Mund der darstellenden Personen bezeichnet werden. Von den Zeiten des Zittauers Chr. Weise an übernimmt die Anmerkung die Rolle der Umgebung, soweit sie eine Erläuterung des Vorgangs betraf. Meist lässt sie der Darstellung des Schauspielers freieren Raum, als zuvor die Charakterisierung durch die Umgebung.

Der Begriff «er stellt sich ungebärdig» (Tobias Weise: «Wenzel») erfordert z. B. durch den Schauspieler gewissermassen erst eine Interpretation, während der Ausruf: «Schaut, wie der Wurm sich krümmt!» (Charmium: «Cleopatra») ein genau differenziertes Moment bezeichnet. Schon Weise hat sich durch den Gebrauch szenischer Bemerkungen verleiten lassen, dramatisch besonders bemerkenswerte Vorgänge nur pantomimisch zur Darstellung zu bringen. Wir haben gesehen, dass er alle Todesszenen nur auf diese Art skizziert. Nach ihm tritt die Anmerkung wieder in ihre Schranken zurück und dient nur mehr dazu, Missverständnisse auszuschliessen.[1] Man legt ja das Hauptgewicht nicht auf die dramatische Vorführung der dargestellten Vorgänge. Die Reden und der ihnen zu Grund liegende Sinn und nicht die Handlung dominieren. Erst Chr. F. Weisse wird durch die Lust an Grausamkeiten, die wir schon an ihm kennen gelernt haben, veranlasst, blutige Vorgänge näher auszumalen. Er rechnet dabei auf die Unterstützung durch den Schauspieler, dem er in Anmerkungen Winke gibt. Es wäre nicht allein aus dem Text der «Rosemunde» zu erklären, dass sie wegen ihrer Greuel abgelehnt worden ist. Regie und Schauspieler müssen das ihre dazu beigetragen haben, um einen so furchtbaren Eindruck hervorzubringen. Es ist verwunderlich, dass wir nicht auch von einer Ablehnung der Trauerspiele «Mustapha und Zeangir» und «Atreus» zu berichten haben. Denn hier ist schon die dichterische Darstellung allein entsetzenerregend. Der Vorgang der Ermordung wird bis ins einzelne ausgemalt. Den Zustand des tödlich Ge-

---

[1] z. B. in Klopstock: «Hermanns Tod» Katwald und Stolberg; bei Weisse: Rosemunde, Hellmich Romeo u. a.

troffenen beschreiben folgende Worte: « man bringt Mustapha geführt; er hat den Turban verloren, sein Gesicht ist hin und wieder voll Blut, aber er lebt noch: man setzet ihn auf einen Sopha, er schlägt die Augen auf und ächzet. » Wie schwer Atreus verletzt ist, erhellt die Bemerkung: « er versucht es etlichemale sich aufzuraffen, aber vergeblich. »

In den bisher behandelten Fällen war das Nahen des Todes direkt, durch den Mund des Sterbenden oder seiner Umgebung charakterisiert. Darauf beschränkt man sich in der Regel. Nur wenige Dichter sind bemüht, auf indirektem Weg dem Bild des Sterbens neue Lichter aufzusetzen.

Besser als Ausrufe, die auf die Schwäche des Sterbenden aufmerksam machen, illustriert ein plötzliches Versagen aller Lebensfunktionen, eine Ohnmacht, die Kraftlosigkeit. Dies naheliegende Illustrationsmoment findet noch relativ am häufigsten Anwendung [Xemin (Grimm: « Banise »), Siegmar (Klopstock: « Hermannsschlacht »), Rosemunde und Hellmich (Weisse: « Rosemunde »)]. Durch Häufung dieses Mittels stören Kleists « Seneca » und Weisses « Romeo » die beabsichtigte Wirkung.

Wir hören in Lessings « Sara » und Gerstenbergs « Ugolino » nicht allein die Erklärung: « ich kann nicht weiter, meine Füsse tragen mich nicht mehr », sondern wir sehen zunächst, wie Sara in überströmender Freude dem Vater entgegengehen, wie Francesco sich an die Lagerstatt des kleinen Gaddo schleppen will, um Abschied von ihm zu nehmen, wie sie aber unterwegs zusammenbrechen.

Klopstock lässt Siegmar nicht darüber klagen, dass sein Gehör schwinde; der Alte fordert die Barden auf, lauter zu singen, stärker und immer stärker,

obwohl ihr Gesang gewaltig «hinabwütet». Es dünkt ihm, sie hätten nachgelassen.

Dass sich über Francesco bereits des Todes Fittiche lagern, gibt Gerstenberg noch durch ein zweites Moment zu verstehen: Der tapfere Junge wollte nicht, dass man seine Todesqual mitansähe. Als er fühlt, dass er sich länger nicht bezwingen kann, legt er sich neben den Sarg, der ihn schon einmal beherbergt hatte, nieder und winkt Anselmo, wegzugehen. Er merkt aber schon nicht mehr, dass der Bruder seinem Gebot nicht folgt.

Alle bisher genannten Momente indirekter Charakteristik bezeichnen ein Erschlaffen, ein Schwinden der Kräfte. Dass unmittelbar vor der Auflösung alle Lebenselemente noch einmal in gewaltiger Flamme auflodern, um dann jäh zu erlöschen, war ein Motiv, das nirgends ausgebeutet ist, zu dem allerdings die Anregung bei Thoas' Tod (Schlegel: «Orest») gegeben war. Höchstens verzehren sich die letzten Kräfte in Phantasien. Aber wie ledern sind die Bilder, die das Fieber der letzten Minuten dem Theodorus Importnus (Hallmann: «Theodoricus») vorzaubert. Ihm dünkt:

> «Der Sensen-Mann kommt schon mit pfeilgeschwinden Schritten
> Auff seinem fahlen Thier geritten
> Und graset erschrecklich mit grauser Begier
> Nach den abgekränckten Gliedern
> Mit denen sich Gestanck und Fäulnis will verbrüdern.»

Den Hungerphantasien Agapetus I., der geordneten mythologischen Reminiszenz:

> «Seht Charon bringet seinen Kahn
> Und führt uns auf der Thetis Bahn
> In das Elyser Feld bei gutem Wind und Wetter»

ein erläuterndes «er phantasieret» beizufügen, hält

trennt: «Ist das Sterben? Gott sei mir gnädig!» Als Francesco in seiner Pein nach Gott schreit, stimmt Anselmo, niedergeschmettert von der Hülflosigkeit des Bruders in dessen Schreie um Erbarmen ein: «Erbarmer! Erbarmer! Erbarmer! Noch windet der Wurm sich? Noch? Noch? Wehe mir! Sterben ist grauenvoll!» Von den einzelnen Phasen des Sterbens ist nicht die Rede. Nur aus dem Gesamteindruck der entsetzensvollen Ergriffenheit Anselmos soll der Vorgang auf uns zurückstrahlen.

Wir haben oben schon darauf hingewiesen, dass Gerstenberg uns in Ungewissheit lässt, ob Francesco vergiftet ist oder nicht, um durch die Mitarbeit unserer Phantasie seine Wirkungen zu steigern. Er wusste wohl, dass das Interesse des Publikums erlahmt, wenn ihm jeder Vorgang, bis in die unwichtigste Einzelheit zergliedert, vorgeführt wird. Deshalb ging er darauf aus, nicht alles klar auszusprechen, hier und dort über die Vorgänge Dunkel zu breiten. Diesem Streben liegt die Absicht zugrunde, unserer Phantasie nicht durch körperliche Darstellung Fesseln anzulegen, sie vielmehr in ihrem Flug in die Unendlichkeit zu unterstützen und so vor unserem geistigen Auge Bilder zu erregen, die der Dichter nicht festzuhalten vermag, die durch eine schlechte Darstellung auf der Bühne zerstört würden. Die Dunkelheit, die im Kerker zu Pisa herrscht, lässt uns nur vage Umrisse der sich vor Schmerz bäumenden Gestalt Francescos sehen. Verzerrungen, durch die ein übertreibender Schauspieler an die Unwirklichkeit des Vorgangs erinnern könnte, sind vollständig ausgeschlossen. Anselmos Aeusserungen werden zu Motoren unserer Phantasie.

Ähnliche Erwägungen, wie sie Gerstenberg leiteten, und nicht allein die Absicht, Saras Selbstbeherrschung und Rücksichtnahme auf die Freunde zu zeichnen,

mögen Lessing veranlasst haben, den Reflex der Schmerzen auf dem verzerrten Gesicht Saras dadurch, dass « sie die Hand vors Gesicht hält », zu verbergen. Dieselben Erwägungen müssten Dichter, die dem Tod das Grauen nehmen wollten, abgehalten haben, eine Todesszene hinter der Bühne vor sich gehen zu lassen, während wir von ihr unterrichtet sind.

Da sich die Charakterisierung des Todes auf allgemeine Hindeutungen und einen ganz engen Kreis von Symptomen beschränkt, dürfen wir nicht erwarten, dass die einzelnen Todesarten individuell herausgearbeitet sind. Man übersah völlig, die Sterbeszene mit der Todesursache in Einklang zu bringen.

Von den gröbsten und nur ganz selten vermiedenen Verstössen, den Sterbenden ungeachtet der beginnenden Auflösung erstaunliche Kräfte im Reden, Denken und Handeln bewähren zu lassen, haben wir schon gesprochen. Besonders auffällig ist es, dass die durch wochenlangen Hunger und Durst gepeinigten Märtyrer Hallmanns (« Theodoricus ») auch nicht die geringste Spur von Erschöpfung verraten. Nirgends äussert sich die Wirkung des Gifts, auch wenn es zum augenblicklichen Tod führt, durch Schmerzen (Diomedes, Cleopatra, Iras, Sophonisbe, Seneca, Krispus, Romeo). Nur Tobias (Weise: «Wenzel»), Sara und Hellmich (Weisse: «Rosemunde») teilen nicht die Empfindungen ihrer Leidensgefährten, denen der Trank mundete, die mit wohllüstigen Gefühlen dem Tode entgegenharren. Die Zuckungen, die trotz aller Selbstbeherrschung den Lippen entronnenen Schmerzenslaute Saras sprechen von Qualen, wenn Sara sie auch verschweigt. Hellmich fühlt, kaum dass er den Becher geleert hat, es wie Feuer in seiner Brust brennen. In derbem Realismus klagt Tobias, dem es « ringlich » vor dem Gesicht wird, über « Kneipen im Bauch ».

Wenn Seneca und Lukan (Lohenstein: «Epicharis») auf das ihrem Puls entströmende Blut hindeuten, so geschieht dies nur, um grauenvolle Effekte zu erzielen, nicht aber aus Rücksicht auf die Art des Todes.

Der Ansicht, durch flüchtige Hinweise der Schilderung des nahenden Todes Genüge getan zu haben, entspricht es auch, dass wir nirgends eine Steigerung der Todessymptome durchgeführt finden. Selbst nicht in Fällen, wo des Dichters Interesse nicht durch andere Rücksichten (z. B. die mit der Sterbeszene verflochtenen Tendenzen) von der Darstellung des Todes abgelenkt wurde.

Hellmich äussert sich nur anfänglich über seine Qualen; dann aber wird der Todeskampf nicht wilder und wilder; es ist im Gegenteil ein Abflauen der Erscheinungen bemerkbar. Der Eintritt des Todes bleibt schliesslich vollständig unberücksichtigt.

Auch hier erhebt sich «Sara» allein über die plumpen Unwahrscheinlichkeiten und die mangelnde Durchbildung der andern Dramen. Ihre Schwäche ist nicht nur Folge der Ohnmacht. Zuckungen und Stiche, die sie plötzlich überfallen und ebenso plötzlich wieder verlassen haben, werden bei Mellefonts Kommen wieder vergessen. Erst nach längerer Pause setzen die Erscheinungen wieder ein. Eine Beklemmung macht ihr das Reden schwer. Dann gewinnen Empfindungen die Oberhand, die sie nicht mehr zu unterdrücken vermag. Zuvor konnte sie sich ablenken, jetzt wird sie von den Erscheinungen allein beherrscht. Und diese Erscheinungen steigern sich noch weiter. Ihre eine Hand hängt wie tot an der «betäubten Seite». Schliesslich kann sie sich nicht mehr aufrichten. Die Todesahnungen werden ihr unter den

wachsenden Leiden zur Gewissheit: «Bald werde ich nicht mehr sein.»

Über die Seelenzustände der Sterbenden werden wir in anderm Zusammenhang sprechen, in einem Kapitel, das die Darstellung des Todes glaubenstreuer Guter und böser Menschen oder Freigeister zum Gegenstand hat.

Bevor wir die letzten Äusserungen, die dem Sterbenden in den Mund gelegt sind, betrachten, soll kurz noch seine Sprechweise ins Auge gefasst werden. In ihr wäre ein ergiebiges Mittel zur indirekten Charakteristik der Todesnähe gegeben. Aber es ist als solches von keinem der hier behandelten Schriftsteller ausgebeutet worden. In ungehemmtem Fluss strömen die wohlüberdachten, schön aneinander gereihten Sätze dahin. Nichts erinnert daran, dass wir einen Sterbenden vor uns haben. Weder die qualvollsten Schmerzen, noch gänzliche Erschöpfung hindern den mit dem Tode Ringenden, seine Perioden und Gedanken unzerstückelt zu vollenden.

Erst in der «Deutschen Schaubühne» tauchen ganz vereinzelt naive Versuche auf, das gebrochene und mühselige Reden der Sterbenden zu illustrieren (Krüger: «Mahomed», Schlegel: «Orest und Pylades», Brawe: «Brutus», Kleist: «Seneca» u. a.). Man glaubt, dadurch, dass man in die letzten Reden des Sterbenden Gedankenstriche einfügt, ohne jedoch das Satzgefüge oder den Gedanken abzubrechen, diese Absicht zu erreichen. Es mehren sich auch die Fälle, in denen man das Leiden der Sterbenden durch eingeflochtene Seufzer oder Wehrufe zu vergegenwärtigen sucht, aber nicht einmal diese Interjektionen zerstören den Satz- oder Gedankenbau. Sie bieten im Gegenteil nur bequeme Gelegenheit, den Vers nach

vollendetem Gedanken zu füllen [z. B. für Osman («Mahomed»), Atreus, Romeo und Julie.]

Man sollte meinen, nichts läge näher, als durch den Tod den letzten Gedanken abbrechen zu lassen. So zwar, dass uns recht gut zu Bewusstsein kommt, was der Sterbende noch sagen wollte. Aber nur Codrus (Cronegk), Siegmar (Klopstock) und Romeo (Weisse) scheiden, ohne das, was sie zuletzt bewegte, bis zum Ende ausgesprochen zu haben. Hermann (Ayrenhoff) bricht zwar auch mitten in der Rede ab; nicht aber, um entseelt niederzusinken, sondern um die konventionell kurz vor Eintritt des Todes gebräuchlichen Formeln noch anbringen zu können. Alle andern enden ihr Leben erst dann, wenn sie das, was ihnen am Herzen lag, auch bis zur letzten Silbe ausgesprochen haben. Eklatante Beispiele hierfür habe ich zum Teil schon angegeben. Die elend verschmachtenden Märtyrer in Hallmanns «Theodoricus», Lukan (Lohenstein: «Epicharis») und Tobias (Weise: «Wenzel») führen die Schilderungen der Erscheinungen, die sie an sich beobachten, erst zu Ende. Aus schlesischen Dramen will ich noch Seneca (Lohenstein: «Epicharis») herausgreifen, dessen Gebet der nahende Tod nicht zu unterbrechen wagt:

> «Erlöser, Jupiter, nimm dies mein Opfer an
> Die Hand voll Blut, weil ich dir sonst nichts
> opfern kann.»

Auch Sophonisbe und Cleopatra gehören hierher.

Dafür, dass diese Uebung auch im 18. Jahrhundert weitergepflegt wird, mögen als Beispiele genügen: Araspes (Gottschedin: «Panthea»), Olinth (Cronegk: «Olinth und Sophronia»), Brutus (Brawe), Zapor und Grandlove (Breithaupt: «Renegat»), Rosemunde (Weisse), Mustapha (Weisse: «Mustapha

und Zeangir»), Thusnelda (Ayrenhoff: «Hermanns Tod») und Emilia (Lessing).

Schon Gottsched, der ja auch Fénélons Natürlichkeitsforderungen[1] für das Drama unterstützt, mag eingesehen haben, dass es eine Gefahr für die Illusion bedeutet, wenn man den Tod immer erst nach vollendeten Sätzen und Gedanken eintreten lässt. Er kommt zwar über diese Übung nicht weit hinaus, indem er nur einen Ausruf dem vollendeten Satz noch hinzufügt.

Cato: «Der Beste kann ja leicht vom Tugend-Pfade wanken.
Doch ihr seyd voller Huld. Erbarmt Euch! — Ha!»

Aber er findet Nachahmer.

Dido (J. E. Schlegel): «Ich flieh in meine Gruft, doch nur dass ich dich quäle,
Verräther!»

Henley (Brawe: «Freygeist»): «Ich sterbe, doch mein Feind stirbt mir zur Seiten. Ich bin gerächt — o Triumph — o Rache!»

Auch Osman, Sara, Francesco, Krispus, Fausta, Pelopia und Romeo gehören in diese Reihe.

Mit kurzen Ausrufen als letzter Äusserung des Sterbenden konkurriert die Formel «ich sterbe», die Mylius' Postulat im Drama eingebürgert hat. Sie fand sich bereits bei Antons Tod (Lohenstein: «Cleopatra»). An letzter Stelle steht sie in Kleists «Seneca», be Anselmos Tod im «Ugolino» und bei Hermanns Tod (Ayrenhoff). Wenige Dramatiker haben im Verlauf der Reden, die der Scheidende führt, dieses «ich sterbe» ganz vermieden.

---

[1] Vgl. Fénélons «Gedanken von der Tragödie». Im Anhang des von Lachmann nach der Originalausgabe von 1732 besorgten Neudrucks des Gottschedschen «Cato» S. 103 f.

Der Inhalt der letzten Worte ist den Charakteren der Sterbenden angepasst. Wie beim Hinrichtungstod endet der Gute meist mit einem Gebet, mit liebevollen Worten, die er an seine Angehörigen richtet; auch mit Äusserungen des Triumphes, dass er die Erde überwunden hat. Nur in einem Fall übermannen den nicht als Gottesläugner oder Frevler Gezeichneten die Todesqualen so, dass Schmerzensschreie seinen Atem hinwegnehmen (« Ugolino »: Francesco), während dies für den Tod des Bösewichts, wie wir noch sehen werden, charakteristisch ist. Wenn nicht mit Schmerzenslauten, so endet der schlechte Mensch mit Flüchen, Selbstvorwürfen oder verzweifelnden Bitten um Verzeihung (vergl. Schlusskapitel).

So wenig wie die Charakteristik der Sterbenden ist das Gebahren derjenigen, die dem Hingang beiwohnen, dazu angetan, Wirklichkeit vorzutäuschen. Nur wenn es gilt, die rohe Brutalität einer dem Hinscheidenden feindlichen Umgebung zu schildern, macht sich ein gewisses Bedürfnis nach realistischer Darstellung geltend [Lohenstein: bei Senecas (« Epicharis »), Mnesters und Charmiums Tod (« Agrippina »); Weise: bei Tobias, aus Freude an Roheit und Frivolität; dann auch deshalb, weil dadurch neue Lichter auf die Leiden und das Verhalten des Sterbenden geworfen werden]. So sehr steht der Sterbende im Mittelpunkt des Interesses, dass darüber alles vernachlässigt wird, was nicht ihn direkt betrifft. Die Umgebung ist nur dazu da, seinen Zustand zu schildern, seine Wesenszüge stärker hervortreten zu lassen und schliesslich den Eintritt seines Todes zu bezeichnen. Sie ist gewissermassen nur Staffage und ermangelt des selbständigen Lebens.

Häufig wäre vielleicht, so könnte man einwerfen, dem Tode noch vorzubeugen, wenn die Anwesenden

zur rechten Zeit Hülfe brächten, die Wunde verbänden oder das Blut stillten. Zum mindesten müssten sie doch darauf bedacht sein, die letzten Augenblicke zu erleichtern. Aber weder vom einen, noch vom andern ist die Rede. Der einzige Fall, in dem man Massregeln gegen den Tod anwendet, findet sich bei Klopstock (« Hermannschlacht »). Werdomar saugt seinem Knaben die Wunde. Aber es liegt die Vermutung nahe, dass dies dem Dichter nur ein Vorwand war, um nicht durch einen zweiten Sterbenden von Siegmars Tod abzulenken; ein Vorwand, den Knaben von der Bühne wegzuschaffen, wie aus derselben Veranlassung, aber ohne Begründungsangabe, Lohenstein und Kleist Senecas auf den Tod verwundete Gattin hinter die Szene bringen lassen.

Der einzige Fall, in dem die Umgebung den Tod zu erleichtern bestrebt ist, findet sich bei Causin (« Felicitas »). Aber hier trocknen die Brüder nur das Blut von Januarius' Stirn und Gliedern, um auf seinen fürchterlichen Zustand hinweisen zu können. Dass Diomedes (Lohenstein: «Cleopatra ») seinen Herrn durch Belebungsmittel der Todesohnmacht nur entreisst, um die Sterbeszene in Anwesenheit der Königin zu ermöglichen, ist auf den ersten Blick ersichtlich. Ich kann daher, zumal da Cleopatra selbst wie die Römer, die bei der Selbstmordszene zugegen waren, keine Hand zur Hülfeleistung rührt, diesen Fall nicht unter die Ausnahmen rechnen, in denen die Umgebung helfend und erleichternd um den Sterbenden beschäftigt ist.

Nicht selten wird zwar die Frage des hilfreichen Beistehens angeschnitten, ohne aber zu einem Resultat zu führen. Nachdem sich Eteocles, als er Antons Fall sah (Lohenstein: « Cleopatra »), in effektvollen Bildern über die Tat ausgesprochen hat, erinnert sich Decer-

täus, dass man in solchen Fällen eigentlich Hülfe bringen müsste. Aber es dauert lange, bis er sich dieses Gedankens auf schwerfällig - parabolischem Wege entschlagen hat. Schliesslich zieht er sogar den Dolch aus Antons Brust, aber nur um sich in dessen Betrachtung zu versenken. Erst des Diomedes frisches Zugreifen leitet die Hülfe ein.

Noch kürzer wird die Hülfsbereitschaft in den andern Fällen, in denen überhaupt davon die Rede ist, abgetan. Einer der Anwesenden will um Hülfe eilen. Der Sterbende wehrt ab, da es doch zu spät sei, und es unterbleibt jeder Versuch: Dido (Schlegel), Sara (Lessing), Krispus (Weisse), Romeo (Weisse), Siegmar (Klopstock), Hermann (Ayrenhoff). Julie (Weisse) beugt jeder Rettungsanwandlung Benvoglios dadurch vor, dass sie nach dem Stoss, dessen Tödlichkeit betonend, zweimal: « getroffen! » ausruft.

Soll des Sterbenden hohe Gesinnung durch eine friedliche Ruhe, einen unerschrockenen Gleichmut, mit dem er dem Tode ins Antlitz schaut, gekennzeichnet werden, so liebt man es, bei der Umgebung die gegenteiligen Züge anzubringen. Catos Kinder und Getreue, Codrus' Freunde brechen in laute Klagen und Tränen aus, während die Sterbenden selbst jegliche Äusserung des Schmerzes zurückhalten. Betty (« Sara ») bittet, sich entfernen zu dürfen, weil sie länger nicht dem wütenden Schmerz gebieten kann. Mellefont[1] hat, als er das Furchtbare erfährt, völlig den Kopf verloren. Er begeht in seiner Verwirrung

[1] Auffallend ist das sich widersprechende Gebahren Mellefonts. Als er die Absicht der Marwood erfährt, die sich ja vielleicht noch vereiteln liesse, verliert er, aus Furcht vor dem drohenden Verlust, alle Besinnung. Nun das Schlimmste eingetreten, ist er so wenig ergriffen und niedergeschmettert, dass sein Verstand die Empfindung überwiegt, dass er sich eines hier ganz deplazierten Volksaberglaubens erinnert und deshalb nicht einmal mehr der Toten Hand küsst.

die unglaubliche Roheit, während er fortrennt, der Geliebten zuzuschreien, dass sie verloren sei. Hierdurch wird Sara immer ruhiger und gefasster. — Auch das verzweifelnde Gebahren Helenas (Weisse: « Krispus ») hat keinen anderen Grund, als ihres Geliebten heldenmütige Fassung noch stärker hervorzuheben. Allerdings hat sich hier Weisse um ein paar Töne vergriffen. Das Streben nach möglichst grellen Kontrasten hat ihn zu Unmöglichkeiten geführt. Helenas Verhalten ist nichts mehr oder weniger als läppisch. Händeringend rast sie auf der Bühne hin und her; mehr als einmal schaut sie in den Giftbecher, ob nicht noch genug des verderblichen Trankes vorhanden sei, um auch sie wegzuraffen. Dem Sterbenden wagt sie sich kaum zu nahen, geschweige denn, dass sie sich helfend um ihn bemühte. Sie kann sich nicht überwinden, seinem Wunsche, ihn in ihren Armen sterben zu lassen, zu folgen. Nach einer flüchtigen Umarmung nimmt sie ihre planlosen Wanderungen durch das Zimmer wieder auf. Als endlich Krispus in Todesschlummer versunken ist, lässt sie ihm den verdienten Frieden nicht einmal, sondern weckt ihn rauh wieder auf.

Zu noch schreienderen Missgriffen hat sich Weisse in der Sterbeszene des Kallikrates (« Befreyung von Theben ») verleiten lassen. Obwohl der junge Held aus einem beglückenden Elternhaus, aus den Armen einer Braut, aus einem verheissungsvollen Leben gerissen wird, lässt er keine Klagen laut werden. Lautere Freude, dass das Vaterland vom Bedrücker befreit ist, erfüllt ihn. Als Gegenpol wird ihm seine Mutter gegenübergestellt. Was ist ihr des Vaterlandes Freiheit, wenn sie den Sohn verlieren muss! Sie lässt es nicht bei Klagen bewenden. Mit rohen Vorwürfen überhäuft sie den Gatten, der als Haupt

der Verschwörung gegen die Spartaner an des Sohnes Untergang Schuld sei. Ganz von ihrer über Charon hertobenden Wut in Anspruch genommen, vergisst sie, dem Sterbenden beizustehen. Wenn nicht Schonung des Gatten, den sie unter Kallikrates' Fall schwer leiden sieht, jeden Vorwurf hätte unterdrücken müssen, so sollte doch wenigstens die Liebe zum Sterbenden sie davon abhalten, dessen letzte Augenblicke mit einer unerquicklichen ehelichen Szene auszufüllen.[1] So bar jeglichen feineren Empfindens, wie diese Szene Arete erscheinen lässt, wollte Weisse sie keinesfalls charakterisieren.

Wir haben nun schon mehrmals auf Gefühlsroheiten hingewiesen, deren sich Personen, die dem Sterbenden zugetan sind, schuldig gemacht haben. Die Genannten stehen nicht allein.

Lohenstein will Annäus als treuen liebevollen Anhänger Senecas (« Epicharis ») zeichnen. Er vergreift sich in den Mitteln dazu; denn es verrät keine freundschaftliche Gesinnung, wie Lohenstein wohl meint, wenn Annäus die Bitte des Freundes, ihm Gift zu geben, abschlägt. Ein wahrer Freund müsste darauf ausgehen, die Qualen des Unglücklichen möglichst zu erleichtern, zu kürzen und dürfte sich nicht erst durch historische Belege dazu bewegen lassen.

---

[1] Unter dem Mangel, der hier genannt werden musste, leidet das ganze Stück. Auf der einen Seite stehen Patrioten, von denen jede Regung, die nicht vaterländische Ziele hat, verdammt und verbannt wird (Charon und sein Anhang). Auf der andern Seite Geschöpfe, die alle vom Vaterland empfangenen Vorteile unter Missachtung von dessen Wohl nur zur Befriedigung ihrer Gelüste ausbeuten (Archias), oder aller gesteigert altruistischen Gefühle ermangelnd, nur einer kurzsichtig-selbstsüchtigen Liebe für die Ihrigen fähig sind, deren hohe Pläne zu verraten sich nicht scheuen, wenn der Verrat ihnen nur der Lieben Leben erhält (Arete).

Wenig Feingefühl verrät die Umgebung auch, wenn sie über des Freundes Tod, als über eine feststehende Tatsache spricht, beispielsweise im Sinne eines: « Nun kannst du (musst du ja zu unserm Schmerz erblassen)
Zuvor noch Andacht, Recht und Rache sehen lassen » (Schlegel « Orest und Pylades » bei Thoas' Tod). Oder: « Ach dass mein König stirbt » (Pietsch bei Darius' Tod). (Ähnlich Cato, Codrus u. a.).

Man müsste doch erwarten, wenigstens in einigen Dramen die Umgebung dem Sterbenden Mut oder Hoffnung einflössen zu sehen. Aber diese Erwartung wird nirgends gerechtfertigt.

Die Absichten, die man mit der Umgebung der Sterbenden zu verfolgen pflegt, treten ganz unverhüllt zutage, wenn sie sich direkt in Lobreden des Helden ergeht und uns darauf aufmerksam macht, dass der Sterbende Bewunderung verdient. Selten fallen solche Lobreden in die eigentliche Sterbeszene. Meist schliessen sie sich an den Eintritt des Todes an. [So nach dem Ende folgender Personen: Cato, Dido, Codrus, Olinth, Sophronia, Brutus, Hermann (Ayrenhoff)].

Neben die Aufgabe der Umgebung, den Sterbenden und seinen Tod zu charakterisieren, stellt sich eine weitere: den eingetretenen Tod festzustellen. Zu einer Zeit, die von der szenischen Anmerkung kaum Gebrauch machte, finden wir regelmässig diese Art der Todesbezeichnung, wenn nicht der Eintritt des Todes ganz unerwähnt bleibt [Lohenstein: Piso und Scaurus (« Epicharis »), Mnester (« Agrippina »), Charmium (« Cleopatra »), Hofmeister und Murat (« Ibrahim Sultan »). Und da wir den Sterbeprozess mitansehen, kann ja auch die Todesbezeichnung hier leichter wegfallen als bei der Hinrichtung, die wir

uns verdeckt vorstellen müssen. Dem Schauspieler bleibt in der Mehrzahl der Fälle die Charakterisierung des eintretenden Todes völlig überlassen.

Die schlesischen Dramatiker bevorzugen die Art der Bezeichnungen, die wir bei der Hinrichtung durch den Strang als typisch gefunden haben.

Anton («Cleopatra»): « — — — Ach er vergeht!
Geist, Puls und Warm ist hin, der Brunn der Adern steht,
In totes Eys verkehrt!»

Cleopatra (Salambo):
«Sie bebt, sie schläfet ein, es ist um sie getan.»

Gallus bei Charmiums Tod («Cleopatra»): «Sie röchelt, sie vergeht.»

Im folgenden Jahrhundert tritt ein knapper Ausspruch an die Stelle einer gedehnteren Bezeichnung. Nur Anna macht bei Didos Tod eine Ausnahme:

«Sie ist hin,[1] ihr stirbt das matte Wort.
Der Geist entreist sich ihr und eilt mit Seufzen fort,
Das grosse Herz ist kalt ....»

Die Formel «er, bezw. sie stirbt» ist am gebräuchlichsten (s. den Tod Catos, Sophronias, Codrus, Thoas', Mellefonts, Kallikrates', Rosemundes, Romeos.)

An ihre Stelle tritt bei Darius' Tod ein «er erblasst», beim Tode des Krispus «es ist vollbracht» und bei Francesco's Ende «er ist dahin».

Bei weitem überwiegt im neuen Jahrhundert die szenische Bemerkung, die allerdings selten dem Schauspieler einzelne Winke gibt [Araspes, Osman,

[1] Dieser Ausdruck, den wir heute mindestens als unedel bezeichnen müssen, scheint im 18. Jahrhundert keinerlei Anstoss erregt zu haben. Wir finden ihn sogar im Munde Mariens, als sie Franzens Ende berichtet (Götz 5. Akt). Noch derber ist Catos Ausdrucksweise (Gottsched): «Doch wer die Tugend liebt, geht lieber selbst darauf.»

Brutus, Zapor, Granville, Grandlove, Clerdon, Siegmar, Fausta, Julie, Thusnelda (Ayrenhoff)].

In einigen Fällen wird der Eintritt des Todes, wie in «Brutus» und «Ugolino» der Selbstmordstoss, durch das Fallen des Vorhanges unseren Blicken entzogen (Kleist: «Seneca», Weisse: «Mustapha und Zeangir»).

Viele Dichter gehen darauf aus, den Tod möglichst feierlich, die Trauer der Zurückbleibenden möglichst tief schmerzlich zu schildern. Es entgeht ihnen dabei aber, dass die feierliche Stimmung durch sofortiges Reden zerstört wird, dass der Schmerz nicht der tiefste ist, der sich gleich in Wehklagen Luft machen kann. Nur Brawe und Klopstock weichen von der gewohnten Bahn ab. Nachdem der edle Granville seine Augen geschlossen hat, steht Clerdon noch eine Weile in einen Schmerz, der keinen Ausdruck findet, versunken da, bevor der Vorhang fällt. Dasselbe «lange Stillschweigen» hat auch Klopstock vorgeschrieben nach des Recken Siegmar Verscheiden.

Tod hinter der Bühne.

Die Auffassung, welche die vorgryphianische und gryphianische Zeit von dem Wesen der Tragödie besass, ihr Blutrünstigkeitsbedürfnis und die Herrschaft der rohen Instinkte machen es zu einer selbstverständlichen Erscheinung, dass jede Gelegenheit, einen Todesfall den Augen des Publikums vorzuführen, ausgenutzt wird. Ohne jegliche Rücksicht auf künstlerisch einheitliche Gestaltung des Stoffes, werden die unwichtigsten Episoden breit ausgesponnen, sobald sie dem blutigen Geschmack des Dichters entsprechen.

Den notwendigsten Bedürfnissen nach Variierung auch nicht im geringsten Rechnung tragend, lassen Lohenstein und Hallmann keinen ihrer vielen Todesfälle hinter der Bühne sich ereignen. Und wenn Gryphius eine Todesszene hinter die Kulissen verlegt, so veranlasste ihn dazu sicherlich nicht der Wunsch, den Tod weniger greuelhaft darzustellen. Im Gegenteil. Die Verlegung des Todes hinter die Bühne bot Gelegenheit, all seine Schrecken mehrmals hervortreten zu lassen. Einmal in der scheusslich ausgeschmückten Erzählung des Falles; zum andern dadurch, dass der Dichter die letzten Phasen des Ereignisses noch auf die Bühne bringt. Auf diese Weise nimmt dann der Todesfall einen grösseren Raum ein, als ihm seine einfache Vorführung zumessen würde; die beifallsicheren Effekte können mehrmals verwendet, die Gunst des Publikums sicherer errungen werden.

Also nicht eine Mässigung, sondern eine Steigerung der Todesschrecken ist beabsichtigt, wenn je einmal im 17. Jahrhundert eine Todesscene hinter die Bühne verwiesen wird. Das tritt im « Leo Armenius », wie in der « Catharina von Georgien » klar zutage. Dort werden wir mit den furchtbaren Einzelheiten der Ermordung des Kaisers erst durch einen Botenbericht vertraut gemacht, um dann zum Ort des Blutbads geführt zu werden, der uns alle Greuel der Tat noch unverwischt zum Bewusstsein bringt. Hier werden erst die scheusslichen Foltern Catharinas, die nur das gesprochene Wort so eindringlich machen kann, in schonungsloser Breite auseinandergesetzt, und dann müssen wir noch dem Feuertode beiwohnen.

Dass Gryphius in « Leo Armenius » den Überfall und Mord in der Kirche nicht auf die Bühne gebracht hat, mag zugleich noch in der Unfähigkeit, grössere Ensembleszenen zu gestalten, begründet sein. Schliesslich dürfte auch ein künstlerischer Gesichtspunkt mitgespielt haben: die richtige Erkenntnis, dass die unheilkündende Traumerscheinung, die angstvolle Szene Theodosias mit ihren Vertrauten, dann der Alarmschrei des Priesters und endlich die niederschmetternde Gewissheit durch den Boten eine Kette von ausserordentlicher dramatischer Steigerung bildet.

Für das 17. Jahrhundert können wir also mit Bestimmtheit sagen, dass die massgebenden Gründe für die so seltene Verlegung des Todes hinter die Bühne entweder in der Darstellungsunmöglichkeit liegen oder dem Wunsch, den furchtbaren Eindruck des Todes zu verstärken.

Das letztgenannte Ziel kann nicht allein dadurch erreicht werden, dass man die Greuel erst dem Ohr und dann noch dem Auge vorführt. Wenn wir jemanden zu qualvoller Hinrichtung von der Bühne

geführt sehen, dann dessen Schmerzensschreie und Stöhnen aus den Kulissen heraus vernehmen, so malt unsere Fantasie viel furchtbarere Szenen vor unser Auge, als sie je auf der Bühne dargestellt werden könnten.

Ob Causinus (« Felicitas ») diese raffinierte Wirkung im Auge hatte, als er Jannarius hinter die Bühne führen und dort unter den Peitschenhieben der Schergen jämmerlich aufschreien lässt, ist nicht festzustellen. Es wären auch ohnedies die fürchterlichen Hinrichtungsarten des Prügeltods, Sturzes vom Fenster nicht darzustellen gewesen. Den Wunsch, sein Publikum zu schonen, wird man jedenfalls bei Causin nicht argwöhnen, der stets die fürchterlich zugerichteten Leichen oder wenigstens Teile von ihnen auf die Bühne bringen und ihren Zustand ausführlichst schildern lässt.

Dem Zuge des 17. Jahrhunderts, das einer beinahe krankhaften Greuellust gefröhnt wissen, jeden Todesfall erleben will oder einen furchtbareren Ersatz für den nicht auf der Bühne vorgeführten Tod beansprucht, stellt sich — wie wir gesehen haben — in den Anfängen schon bei Weise (Zittau), energisch aber erst im 18. Jahrhundert bei Gottsched hervortretend, der Wunsch entgegen, mit allen grausamen Verzerrungen zu brechen, nur wahrscheinliche Vorgänge vor die Augen des Publikums zu bringen. Die natürliche Folge davon war, dass man von nun an die Todesszenen, wenn nicht mit ihnen eine höhere Absicht verknüpft war, hinter die Kulissen verwies.

Keineswegs aber war wie in der vorhergehenden Periode die Greuellüsternheit, so jetzt die Abneigung gegen das Furchtbare allein massgebend. Mit der wachsenden Einsicht in dramatischen Dingen, mit dem allmählichen Auftreten von Dichterindividualitäten

kamen neben diesem einen noch vielerlei andere Gründe auf, die eine Verlegung des Todes hinter die Bühne befürworteten.

Auch Rückfälle in die Anschauungsweise des 17. Jahrhunderts sind zu verzeichnen: man wollte die Todesschrecken eindringlicher vergegenwärtigen.

Bei jedem einzelnen Fall nach der zugrunde liegenden Veranlassung zu forschen, wäre müssig, da wir nicht über Vermutungen hinauskämen. Wo jedoch der Grund zur Verlegung hinter die Bühne ersichtlich ist oder wenigstens zu sein scheint, werden wir ihn im Folgenden behandeln.

Eines möchte ich schon hier nachdrücklich betonen — wir hatten übrigens schon einmal Gelegenheit (im Kapitel «Sterbescene» S. 155 f.) diese Tatsache zu streifen —: die Verlegung des Todes hinter die Bühne bedeutet nur dann eine Schonung, wenn wir vor und während des Vorfalls in Unkenntnis des unsern Augen entzogenen Ereignisses sind und es erst nach erfolgtem Tode erfahren. Wird uns aber auf irgend welche Weise zum Bewusstsein gebracht, dass in einem gewissen Augenblick hinter der Szene der Tod erfolgt, so ist dieser Eindruck viel aufregender und furchtbarer.

Mancherlei Wege konnte der Dichter einschlagen, um dem Publikum den hinter der Bühne verlegten Tod mitzuteilen.

Am nächsten liegt die Erzählung des Vorfalles.[1] Sie kam denn auch am häufigsten vor. In ihr macht sich, wie bei den Vorführungen auf der Bühne, der Geschmack der Zeit geltend. Der einzige Fall, in dem die Schlesier Erzählung an Stelle der Vorführung

[1] Es handelt sich hier natürlich nur um Erzählungen eines Todesfalls, der uns nicht bereits auf andere Weise zu Bewusstsein gebrach wurde.

treten lassen, « Leo Armenius », bietet daher eine breit ausgeführte Darstellung, die in brutaler Weise jede scheussliche Einzelheit des Vorgangs aufdrängt. Wir müssen erfahren, wie dem von allen Seiten angefallenen Kaiser:

« das warme blut aus glied und adern sprang », wie ihm die ruchlose Mörderbande den Arm, mit dem er das Kreuz des Erlösers umklammerte, abhieb, wie man den Niedersinkenden « zweymahl durch die brüste stiess »,

« wie man durch iedes glied die stumpffen dolchen zwang ».

wie das Kruzifix, auf das der Kaiser sank, über und über mit seinem Blut bespritzt ist.

Wäre die Ermordung vor unseren Augen vorgegangen, so furchtbar ausgemalt hätte sie uns nicht gegeben werden können.

Und nicht genug damit, dass wir jetzt das Ende des Kaisers wissen, wir müssen die Witwe noch an den Schauplatz der Greuel begleiten, wo jeder Blick auf Mord und Zerstörung trifft. Auffallenderweise denkt Theodosia zunächst nicht daran, sich nach des geliebten Mannes Leiche umzuschauen. Sie lässt sich auf breite Schimpfereien mit dem Empörer Michael ein. Erst als sie sieht, wie Kriegsknechte einen Körper über die Fliesen der Kirche schleifen, wendet sie sich von ihrem Feinde ab. Es ist die Leiche des Kaisers. Mit Wehgeschrei wirft sie sich über den Leichnam, dessen scheusslichen Zustand sie beschreibt.

« — — — — Was können wir erkennen,
Das nicht zuschlagen sey?
Ist hier ein glied zu nennen,
Das nicht das schwerdt zustückt? — — — — »

Unbarmherzig reisst man ihr den Körper des Gatten aus den Armen. Sie verfällt in Wahnsinn.

Noch ein zweitesmal tritt im 17. Jahrhundert Erzählung an Stelle der Vorführung auf der Bühne. Nicht aber wird in « Catharina v. Georgien » der Tod der Märtyrerin erzählt; der Hinrichtungsszene müssen wir selbst beiwohnen. Es sind hier nur die Foltern, die uns berichtet werden. Die Ansicht, dass die Erzählung wegen ihrer grauenhafteren Wirkung in erster Linie der Vorführung auf der Szene vorgezogen wurde, findet sich von neuem bestätigt. Serena, eine von Catharinas Frauen, war zu den Martern zugelassen worden. Lange kann sie den schauderhaften Anblick nicht ertragen. Ohnmächtig muss sie entfernt werden. Kaum ist ihr das Bewusstsein wiedergekehrt, so erzählt sie den entsetzt aufhorchenden Freundinnen, was sie erlebt. Einige Stellen aus ihrem Bericht sollen hier folgen.

« Der hencker setzt in sie mit glüend-rothen zangen
« Und griff die schultern an; der dampff stieg in die höh.
« Der stahl zischt in dem blut; das fleisch verschwand als schnee,
« In den die flamme fällt. Doch sie, indem man zwickte
« Und von der armen röhr die flachen mausen[1] rückte,
« Rieff: — — — — Erlöser gib geduld! »

Und später:

« Die stücker hiengen nun von beyden schenckeln ab,
« Als man ihr auf die brust zwey grimme züge gab.
« Das blut sprützt um und um und leschte brand und eisen;
« Die lunge ward entdeckt. — — — —»

[1] Muskeln.

Darstellen lässt sich so etwas nicht. Lohenstein macht zwar später den Versuch, solche scheusslichen Marterszenen auf die Bühne zu bringen. Aber es ist auch dies eigentlich nur so möglich, dass einzelne der Anwesenden die Martern, die vorgenommen werden, beschreiben. Im Grunde genommen können wir dann von nichts anderem als von einer illustrierten Erzählung reden.

Weise muss Todesszenen, die sich für die von ihm beliebte, abgekürzte Behandlung nicht eignen, durch die Erzählung wiedergeben. So in «Jephtas Tochtermord» die Hinrichtung der beiden Gesandten und die Opferung Thamars. An Greueln spart er nicht. Er erzählt von der Standhaftigkeit der «unbeschnittenen Heiden», die mit «unerschrockenen Augen» die blossen Schwerter «auf sie losdringen» sahen. «Als auch ein Schwert dem Vornehmsten durch die Achsel dringen wollte, ruffte er überlaut: Also muss man des Todes Bitterkeit vertreiben. Der andre war noch trotziger. Denn als die rechte Hand schon in dem Sande lag und das Blut aus allen Adern hervorspritzte, schlug er die Linke über den Kopf und dräute, er wolle aus der Höllen wieder hervorkommen und tausend Plagegeister mit sich bringen.»

Weniger roh, aber für die Ohren einer Mutter, der man den Tod ihres Kindes erzählt, brutal genug, ist der Bericht von Thamars Opferung. Unter der Eiche, dem für das Opfer bestimmten Platze, angelangt, flehte sie den Himmel an, den Eltern die Jahre, die ihr verloren gingen, zuzulegen. «Kaum habe sie die Worte gesprochen, so stecke das Messer in ihrer Kehle, dass auch die niedrigsten Blätter der Eiche mit ihrem Blute bespritzt worden.»

Bei der Erzählung von Todesfällen zeigt die Haupt- und Staatsaktion am eklatantesten ihre widerliche Vermischung von Posse und Trauerspiel.

Die Nachricht vom Tode der Königin («Joannes Nepomucenus») leitet Dr. Babra, die komische Person, mit der frivolen Wendung ein, er brächte etwas Trauriges und etwas Lustiges. Trauriges, dass die Königin tot; Lustiges, dass der König jetzt sich mit der Ahalibama vermählen könne. Wenceslaus und seine Geliebte gehen auf den scherzhaften Ton nicht ein. Babra lässt sich dadurch nicht beirren und endet seinen Bericht mit einem rohen Witz:

« En fin. Es ist geschehen, der lang schnickete Menschen Fresser hat dem Herren gevatter ins handwerck gegriffen und die 12 fl vor dem maul weggeschnappt, sie ist todt und ich glaube nicht, dass einer von uns capable ihr das Leben wenn auch von hinten wieder einzublasen.»

Neben der Unfähigkeit zu dramatischer Gestaltung war auch noch der Wunsch, möglichst alles Sterben hinter die Bühne zu verlegen, an dem Kardinalfehler der Gottschedschen Dramen — viel Erzählung, wenig Handlung — schuld. Die Gottschedsche Praxis geht hier wieder nicht mit der Theorie Hand in Hand. Die «Beyträge»[1] eifern gegen den Behelf mit langen Erzählungen, gegen den Glauben, «dass eine erzählte Sache wahrscheinlicher wäre, als wenn man es selber vorstellte.» Am Anfang der Handlung könne Erzählung nützlich, ja notwendig sein. Für alle Fälle sei es dagegen «verdriesslich, wenn mitten in der Handlung anstatt der Vorstellungen, Erzählungen kommen». Und «bey der Aufwickelung des Knotens ist es gänzlich zu verwerfen.» Auch ohne dass sich Gottsched auf seinen Gewährsmann, den Abbé d'Aubignac, beriefe, würde man diesen Äusserungen zustimmen. Es bleibt daher nur zu be-

[1] Beyträge zur Krit. Historie IV. 15. S. 393.

dauern, dass sie in keinem « Schaubühne »-Drama zur Tat gemacht wurden.

In der « Bluthochzeit » erfahren wir die schrecklichen Ereignisse, die in der Stadt vorfallen, nur durch Berichte. Nicht ein einziges spielt sich vor unsern Augen ab. Und dabei gehen die erzählenden Personen keineswegs schonend vor. Der Überfall und Mord Colignys könnte viel weniger schreckenerregend auf der Bühne vorgeführt werden, als es hier in der Erzählung geschieht. Gottsched begnügt sich nicht, den meuchlerischen Anschlag schlicht zu erzählen; er muss noch scheussliche Einzelheiten erfinden. Herzog Guise hat Coligny niedergerannt. Nicht genug mit dem Tode des Ehrfurcht gebietenden Greises:

« — — -- — Er gibt ihm ins Gesicht
Noch einen starken Hieb, der es durchaus verstellte.
Drauf folgt noch mancher Stoss, der ihn zu Boden fällte. »

Dann wird der Leichnam auf Guises Befehl zum Fenster hinausgeworfen, wo er « getreten, beschimpft, zermetzelt und zerfetzt » wird,

« Des Haupts beraubt, in einen Stall geschmissen
Und endlich fortgeschleppt und in den Strom gerissen. »

Auch in der Seine findet er keine Ruhe. Er wird wieder hervorgezogen, am Galgen aufgehängt und Brand und Rauch ausgesetzt.

Gottsched sieht selbst ein, dass diese Blutrünstigkeit ihm Vorwürfe eintragen, wird und glaubt, sich entschuldigen zu müssen (Vorrede zur « Bluthochzeit »). Eine Berufung auf Aristoteles' Poetik, — « alle Exempel der griechischen und lateinischen Trauerbühne bestätigen », dass das Trauerspiel Schrecken und Mit-

leid erwecken solle —, ist Kernpunkt der Verteidigung. « Es wird also ein besonderes Zeychen von der Güte dieses Schauspiels seyn, wenn es die Zuschauer mit Abscheu und Grausen erfüllen wird! » Aber der Widerspruch, in den sich Gottsched durch die vorgeführten Greuel mit seiner in den « Beyträgen » ausgesprochenen Ansicht und dem Rat, den er dort gibt, verwickelt, ist durch diesen Hinweis nicht gehoben. Der Dichter kehrt auch in seinem « Agis » sofort wieder zu der schonend beigebrachten Mitteilung des Vorgangs zurück.

Die Form der meisten dieser Erzählungen ist die eines ausgeführten Berichts. Bei besonders wichtigen Fällen lässt der Dichter den Erzähler ganz hinter seine Worte zurücktreten. Direkte Rede ist dann beliebt (Gryphius: « Leo Armenius », Weise: « Jephta », Gottsched: « Bluthochzeit » und « Agis », Gottschedin: « Panthea », J. E. Schlegel: « Trojanerinnen » und « Canut », Wieland: « Lady Johanna Gray », Weisse: « Richard III. » u. a.).

Die Erzählung von Polyxenas Opferung (Schlegel: « Trojanerinnen ») erinnert an Weises « Jeptha ». Der Vorgang enthält manchen Zug aus den Hinrichtungsszenen des vorhergehenden Jahrhunderts. Gerade so herzhaft wie dort die Delinquenten, tritt Polyxena dem Tode gegenüber. Oder wie sich Pyrrhus ausdrückt, sie « sorgte, dass ihr Fall nicht unanständig war. » Ja eine Reminiszenz für die Winke an den Henker liegt vielleicht in dem Zuruf: « Führ nur gewiss das Schwert, das mich entseelet. »

Gottsched gab seiner Ausgabe des « Cato » von 1732 des Erzbischofs von Cambré de la Motte Fénélon « Gedanken von der Tragödie » bei. Fénélon beklagt die Gewohnheit der Dramatiker seiner Zeit, im höchsten Affekt « übelangebrachte und unwahrscheinliche Zier-

lichkeiten» Platz greifen zu lassen. Er verurteilt allen weitschweifenden Bilderkram, alle Spitzfindigkeiten. Den Sophokleischen «Oedipus» stellt er als Beispiel hin, wie ein Mensch in leidenschaftlichem Schmerz reden muss. Abgebrochene Worte, keine wohlkonstruierten Tiraden. Gottsched spricht seine Übereinstimmung mit dieser Anschauung Fénélons noch einmal ausdrücklich aus. In der «Kritischen Dichtkunst»[1] tadelt er an Lohensteins Figuren, dass sie selbst in höchster Erregung, im rasendsten Schmerz «unverändert bey ihren scharfsinnigen Sprüchen und künstlichen Spitzfindigkeiten bleiben», während sie da doch «aufhören sollten auf Stelzen zu gehen».

So selten die Äusserungen des Franzosen bei der Vorführung des Todes auf der Bühne befolgt worden sind, so selten auch bei den Berichten über den Tod hinter der Bühne.

Gottsched selbst zeigt nur an einem Beispiel, dass er im Sinne Fénélons gestalten wollte oder konnte: in der «Bluthochzeit». König Heinrich von Navarra, seine Gemahlin und Prinz Condé haben die qualvolle Nacht wachend zusammen verbracht. Sie sind noch in Unkenntnis dessen, was vorgegangen ist. Da stürzt in atemloser Aufregung Clermont herein.

Heinrich: «Clermont säume nicht und sage was uns droht.
Was macht der Admiral?»

Clermont: «Mein König! — — er ist tot.»

Man merkt, wie Clermont mit dem Atem ringt, wie er sich müht, möglichst schonend zu sein, und durch und durch erschüttert von dem furchtbaren Ereignis, das er gerade erlebt hat, mühselig die nackte Todesnachricht herausringt.

---

[1] X. Hauptstück § 24.

Ähnliche Erkenntnis wie Fénelon muss schon Gryphius in «Leo Armenius» geleitet haben. Ob dieselbe auf Harsdörffers «Trichter» zurückzuführen oder aus selbständiger Erwägung heraus entstanden ist, lässt sich mit Bestimmtheit nicht behaupten. Des Nürnbergers «Dicht- und Reimkunst» war 1640 erschienen. Erst zwei Jahre später ging Gryphius daran, den «Leo Armen» zu schreiben. Diese zwei Jahre waren allerdings durch Reisen in Holland, Frankreich und Italien ausgefüllt und lassen es fraglich erscheinen, ob Gryphius Zeit fand, in der Theorie der Dichtkunst auf dem laufenden zu bleiben, ob Harsdörffers Ausführungen ihm überhaupt zu Gesicht gekommen waren. Deren wichtigste über unsern Gegenstand findet sich im «zweyten Teil» V. Stunde[1]: «Gefehlt ist es auch | wann man den Betrübten schöne Worte in dê Mund gibt | massen die Traurigkeit so wenig wohlgesetzte Reden wehlê | als das Gesicht im betrübten Wasser eine Sache eigentlich ersehen kann. In den Schmertzen pflegt man ein Wort mehrmals zu wiederholen | und ist oft die Wolredenheit übel reden.»

Jedenfalls teilt Gryphius die diesen Worten zugrunde liegende Anschauung.

Der Priester, der verwundet dem Blutbad in der Kirche entronnen ist, findet, in die Gemächer der Kaiserin hereinstürzend, keine andern Worte als den Angst- und Hilferuf: Mord! Mord! Die Aufregung ist in solchem Masse Herr des Geistlichen, dass er auf die Frage «was ists?» nur mit einer Wiederholung des Mordrufs, auf die Frage «wo?» nur mit einem kurz hervorgestossenen «Beym altar» ant-

---

[1] Vgl. Harsdörffer «Poetischer Trichter» Nürnberg. In Verlegung Wolffgang Endters 1640. S. 70ff.

worten kann. Er findet erst nach geraumer Weile seine Fassung wieder.

Auch Lohenstein sucht die Erregung Solimans (« Ibrahim Bassa ») zum Ausdruck zu bringen, als dieser von Gewissensfoltern gejagt, atemlos herbeistürzt, um die Erwürgung des schon bewusstlosen Ibrahim im letzten Augenblick zu widerrufen:

« — — — — Halt, halt! verzieht! Genade!
Verzieht! Halt inne! Halt! Verzieht! Es ist geschehn!
Es ist geschehn! dass er noch nicht den Tod soll sehn.
Was starrt ihr? Hebt ihn auf! bald macht ihm los
die Stricke. »

Wenn wir uns diese abgerissenen Worte auch in hastigster Überstürzung hervorgestossen denken, so vergeht doch zu viel Zeit, als dass der längst ohnmächtige Ibrahim nicht schon in Todesarmen sein müsste.

In den andern Fällen, in denen hohe Erregung, gewaltiger Schmerz die Brust des Boten durchbeben müsste, wird in teilnahmsloser Ruhe, in wohlüberlegter und schöngeformter Rede der Vorfall erzählt.

Selbst Gottsched denkt, als er den Überfall des Pharnaz, dessen und Markus Tod melden lässt (« Cato »), nicht an Fénélons Ausführungen. Wie der Epiker, der im Freundeskreise eine alte Sage erzählt, so beginnt Domitius: « Ein unverhoffter Fall hat Burg und Volk erschreckt. »

Auch Lysander (« Agis »), der der Königin den unerwarteten Mord all ihrer Lieben zu melden kommt, zeichnet sich durch eine unangebrachte, diplomatische Ruhe aus. Kein Mensch, der eben dem erschütternden Verbrechen beigewohnt hat und in atemloser Erregung von dessen Schauplatz hergeeilt ist, dürfte in ähnlichem Masse wie Lysander Herr seiner Empfindungen, seiner Gedanken, seiner Sprache sein. Seine

wohlgefügte Rede eröffnet er damit, dass er in offiziellem Tone sein Beileid ausspricht:

« Ich komm, o Königin, mit zweifelhaftem Schritt
Dir als ein Unglücksboth das allergrösste Schrecken,
Das je ein Haus betraf, mit Seufzern zu entdecken. »

Und dann fährt er in epischer Breite fort.

Mit dem Ausdruck des Bedauerns, einer Entschuldigung, leiten auch Godschalk (Schlegel: «Canut») und der Offizier in « Hermanns Tod » (Ayrenhoff) ihren Bericht ein. Bei letzterem ist die Entschuldigung begründet, denn es war ihm ausdrücklich befohlen, Segest nicht zu verletzen. Godschalk aber hatte den Auftrag, Ulfo zum Tode zu führen. Wenn sich dieser nun plötzlich auf ihn stürzte, und nur der Degen ihn vor sicherem Tod retten konnte, so bedürfte seine Notwehr doch keiner längeren Verteidigung.

Bei beiden merkt man nicht aus ihrer ruhigen Rede, dass sie eben eine immerhin grosse Aufregung durchgemacht und einen weiten Weg eilenden Laufs zurückgelegt haben.

Wenn auch nach Gottscheds Forderung[1] keine andern als die Hauptpersonen eines Dramas eine « besondere Gemütsart haben dörfen », so brauchen andrerseits die Botenfiguren nicht alle mit einer Rücksichtslosigkeit ausgestattet zu sein, die der Gefühlsroheit, wie sie die Umgebung der Sterbenden in unsern Dramen an den Tag zu legen pflegte (vergl. Kapitel « Sterbeszene » S. 178 ff.), die Wagschale hält.

Grausam ist der Bote, der der Gattin Abradats Tod melden soll (Gottschedin: « Panthea »). Er erregt durch seine frohlockende Siegesnachricht grenzenlose Freude in den Frauen, die schon das Schlimmste befürchten mussten, um sie dann durch seine Todesbot-

[1] Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen, zweyte Auflage. Leipzig 1737. X. Hauptstück § 22.

schaft nur noch gewaltiger niederzuschmettern. Was die Gottschedin hier gewollt, hat Weisse erreicht.

Beabsichtigt war, den Schlachtentod eines teuren Menschen dadurch weniger empfindlich zu machen, dass man zuerst den glänzenden Sieg berichtete. Diese Politik kann vielleicht einem Vater gegenüber zum Ziel führen. Was ist aber einer Frau der herrlichste Sieg, wenn sie durch ihn den Geliebten verliert? Überdies ist auch die Art, wie Phillidas (« Befreyung von Theben ») auf den Fall des Kallikrates hindeutet, weder so trivial, noch so taktlos wie der Botenbericht in der « Panthea ». Hier gibt der Bote auf Pantheas Frage nach dem Gatten zur Antwort:

« — — — — Ach Fürstin, frage nicht!
Wie gerne will ich dich vor dieser Post bewahren,
Du wirst sie allezeit nur gar zu früh erfahren. »

Dort (« Befreyung von Theben ») wird die Äusserung, in der Phillidas sein Mitleid andeutet, durch das von der Strasse heraufklingende, dumpfe Wehklagen verschlungen. Als Charon erstaunt fragt, was denn jetzt, nach der Befreiung Thebens, noch Trauer erregen könnte, da erhält er zur Antwort: « Du bist auch Vater. »

Von einer bequemen Einleitung der hinter der Bühne vorgefallenen Bluttat machen Lohenstein und die Gottschedin Gebrauch.

Decertäus (« Cleopatra ») überbringt dem August die blutige Waffe, mit der sich Anton eben entleibt. Auch Nikothris (« Panthea ») beginnt ihren Bericht mit einem Hinweis auf den Stahl, den sie aus der Herrin Brust gezogen hat.

Für Schlegel dient die Nachricht vom Tode der Polyxena und des Astyanax (« Trojanerinnen ») zugleich zur Charakterisierung der Überbringer. Der ungeschlachte Pyrrhus hatte, als er Polyxena zum Opfer

abholte, die Worte: « man tötet sie gewiss mit Pracht und königlich » für tröstlich gehalten. Nun sie den Manen des Vaters geopfert ist, denkt er in seiner plumpen Unbeholfenheit nicht daran, schonungsvoll den Frauen die Todesnachricht beizubringen:

« Du kannst die Tochter nun begraben, Hekuba. »

Aus den Worten des Ulyss:

« Es ist um deinen Sohn, Andromache geschehn,
Die Götter lassen dich kein Unglück weiter sehn »

klingt etwas wie Triumph heraus, dass es ihm gelungen ist, trotz der Frauen List den Astyanax ausfindig zu machen.

Gesucht originell sind die Todesberichte bei Klopstock eingeleitet. Hemanns Sterben (« Salomo ») bringt Darda einfach dadurch zum Ausdruck, dass er auf Salomo zutritt, ihm die Hand reicht und ihn küsst:

« Da ist Hemanns kalte Hand
Und dieser ist sein Abschiedskuss an dich. »

Dass Chalkol das Knabenopfer nicht mehr vereiteln konnte, lässt er durch sein Stillschweigen und dann durch gleichgültige Reden wissen, die seine innere Ergriffenheit, seinen Abscheu vor Salomo mehr entdecken als verbergen sollen.

Ganz unvermittelt bricht Thusnelda mit der Nachricht von Thumelicos Tod los (« Hermanns Tod »). Hermann hat Theude mit einer Lilie verglichen und hinzugefügt: « die Lilie wächst gern am Grabhügel. » Ob Thusnelda nun Hermann genug mit Todesgedanken betraut glaubt oder sich ihr Mutterherz bei solch schneidendem Vergleich empört und Rache nehmen will, bleibt offene Frage:

« Hier sage ich es, ich sags! Thumelico ist todt! »

Wie die schwerverwundeten Recken Hermanns und Segests Tod der sterbenden Thusnelda noch ins

Ohr brüllen müssen, wurde an anderer Stelle bereits erörtert (vgl. Kapitel: «Natürlicher Tod» S. 141).

Wieland bedient sich der nächstliegenden und meist gebrauchten Formeln, die einförmig in der «Johanna Gray» sich wiederholen. Zu Beginn der Nachricht von König Eduards Ende steht ein:

«Es ist geschehn, der König ist nicht mehr.»

Ganz ähnlich sind die Worte, die den Bericht von Northumberlands und Guilfords Tod einleiten:

«Dein Vater — ist nicht mehr» und: «Es ist vorbei.»

Gerstenberg («Ugolino») liebt versteckte, doppelsinnige Redewendungen. Francesco erwidert auf Ugolinos Frage nach der Mutter: «Sie ist doch sicher?» bewusst zweideutig: «Ihr Friede ist unzerstörbar», um nach kurzer Vorbereitung des Vaters nicht länger an sich halten und die qualvollen Augenblicke nicht noch ausdehnen zu müssen.[1]

Die Meldung vom Tod Richards III. (Chr. F. Weisse) beginnt Stanley mit einem «Du bist gerächt, Königin».

Das trivialste und geschmackloseste leistet sich Brawe im «Freygeist», wenn er Granville anheben lässt:

«Ich habe Nachrichten zu bringen — bereiten Sie ihr Herz den fürchterlichsten Anfällen des Schreckens und der Betrübnis Widerstand zu tun — Ihr Vater —»

Ein Todesfall, der sich hinter der Bühne ereignet, kann auch dadurch zum Ausdruck gebracht werden, dass der Dichter die Personen zum Tod oder Mord

---

[1] Die ähnlichen zweideutigen Antworten Thusneldas auf Hermanns Frage nach Thumelicos Befinden («Er ist frei»; «Er ist sehr einsam») können von Hermann weder richtig verstanden werden, noch leiten sie die Nachricht von Thumelicos Tod ein, da eine lange Zeit vergeht, bis Thusnelda wieder darauf zurückkommt (Klopstock: «Hermanns Tod»).

gehen oder vom Mord kommen lässt. Ohne durch andre Mittel unterstützt zu sein, findet dieser Modus nur selten Anwendung. In Klopstocks « Hermanns Tod » wird ein tödlich verwundeter Krieger, der eine Nachricht gebracht hat, sterbend abgeführt, und wir hören später nicht mehr von ihm.

Aber nicht nur bei so unwichtigen Episoden greift diese Art der Mitteilung Platz. Agiatis (Gottsched: « Agis ») verlässt, nachdem sie den Tod all ihrer Lieben erfahren hat, die Bühne mit den Worten:
« Mein Prinz und ich wir müssen auch noch sterben.»
Nicht allein will sie diesen Unglückstag von ihrem ganzen Geschlecht überleben:
« So soll das ganze Haus auf einen Tag verderben. »

Eine ähnliche Szene wie den « Agis » beschliesst Wielands «Johanna Gray». Die männlichen Verwandten der irrgeführten Frau sind vor ihr hingerichtet worden. Sie macht sich jetzt auf, den schweren Gang zum Schaffot selbst zu tun. Ebenso wie im « Agis » fällt mit ihren letzten Worten der Vorhang. Auch hier bedürfen wir nicht noch einer Erzählung des eingetretenen Todes. Wir wissen bestimmt, dass Johannas Ende unmittelbar bevorsteht; denn das einzige Mittel, das zu ihrer Rettung dienen könnte, den Glaubenswechsel, wird sie sicher jetzt nicht mehr ergreifen, wo es sich nur noch um ihr Leben handelt. Sie hat es ja ausgeschlagen, als es zugleich Vater und Gatten noch retten konnte.

Auch der teuflische Publius in Brawes «Brutus», der sich schwer verwundet zu Brutus hat schleppen lassen, um seinen satanischen Triumph zu feiern, wird fortgetragen, ohne dass sein Tod noch Erwähnung findet.

Bei den meisten Hinrichtungen, die sich nicht vor den Augen des Publikums vollziehen, werden wohl

auch die Todeskandidaten von der Bühne aus zum Schafott geführt; aber es wird dann immer noch entweder ihr Tod erzählt oder die Leiche auf die Bretter gebracht [Gryphius: « Papinian », Causin: « Felicitas », Weise: «Jephta», Schlegel: «Trojanerinnen» (Polyxena und Astyanax), Wieland: «Johanna Gray» (Guilford)].

Ähnlich ist es bei Selbstmorden, die hinter der Bühne stattfinden. Wie Agiatis (Gottsched: «Agis») gehen die Lebensmüden mit Worten ab, die klar und deutlich ihren Entschluss zu verstehen geben, aber merkwürdigerweise von der Umgebung meist nicht verstanden werden.

Im Gegensatz zu Gottscheds « Agis » kommt man in den andern hierher gehörigen Dramen auf den erfolgten Selbstmord nochmals zurück (Gottsched: « Cato », Gottschedin: « Panthea », Schlegel: « Dido », Cronegk: « Codrus »).

Man begnügt sich so selten damit, dem Publikum Gewissheit über den sicher bevorstehenden Tod gegeben zu haben, dass selbst bei Sterbenden, die kaum lebend noch von der Bühne gebracht worden sind, nachträglich auf das erfolgte Ende hingewiesen werden muss [Klopstock: «Salomo» (Hemann), Weisse: « Richard III. » (Catesby) «Atreus und Thyest» (Pelopia)].

Nur in ganz wenigen Fällen wird allein das Todesurteil für genügend erachtet, um das Ende einer Person zu bezeichnen. In der « Agrippina » (Lohenstein) gibt Nero zur Hinrichtung des unschuldigen Boten, den ein raffiniertes Manöver zu einem von Agrippina gesandten Meuchelmörder gestempelt hat, nur einen Befehl, ohne dass wir Anstalten zur Hinrichtung sehen, ohne dass im Folgenden der Tod noch näher berichtet wird.

Augustus (Lohenstein: «Cleopatra») befiehlt, den schändlichen Verräter Theodor zur Hinrichtung am Kreuz abzuführen. Und auch hier kommt man nicht mehr später auf dessen Tod zurück.

Die Todesurteile, die Masaniello (Weise) in der grossen Gerichtsszene des 2. Aktes fällt, werden nicht vor unsern Augen vollzogen. Es wird nicht einmal erwähnt, ob die Verurteilten abgeführt werden oder noch unter Bedeckung auf der Bühne bleiben.

Ein einfacher Befehl deutet in der Haupt- und Staatsaktion «Graf Essex» (aus L. Hoffmanns Repertoir, C. Heine, Vierteljahrschr. f. Litt.-Gesch. Bd. I. S. 322 ff.) an, dass die Hinrichtung nun hinter der Bühne vor sich gehen müsse. Die Königin macht sich einer unverzeihlichen Gedächtnisschwäche schuldig. Eben hat sie erst einem Kapitän befohlen, das Todesurteil an Essex zu vollziehen, sobald sie ihn dreimal beim Namen rufe. Mittlerweile erfährt sie des Grafen Unschuld. Um dem Kapitän die Freilassung Essexs zu gebieten, muss sie ihn gerade dreimal beim Namen rufen, ohne daran zu denken, was dieser Ruf zur Folge haben muss. Wir wissen aber, dass der Kapitän diesen Befehl missverstehen wird, und sehen ihn vor unserm geistigen Auge zur Hinrichtung schreiten.

Den Augenblick, in dem sich hinter der Bühne das Furchtbare vollzieht, bezeichnen weniger fein besaitete Dichter gerne. Die Todesqualen erpressen den Sterbenden Schmerzensschreie, stöhnende Jammerlaute. Oder die Hilferufe der Opfer, die keinen Weg mehr sehen, den Mördern zu entrinnen, dringen an unser Ohr. In keinem Falle aber dient dies Motiv allein dazu, dem Publikum einen hinter der Szene eingetretenen Tod zum Bewusstsein zu bringen.

Schon Causin (« Felicitas ») lässt Januarius, während er hinter der Bühne zu Tode gepeitscht wird, jämmerlich wehklagen.

Dass Cato und Dido die Waffe gegen sich geführt haben, vergegenwärtigt ein erschütterndes Stöhnen und Ächzen, aus dem Gemach hervordringend, in dem wir den Selbstmörder wissen.

Auf die Ausführung des eben von ihm gefällten Todesurteils muss Eduard III. (Chr. F. Weisse) aus den Schreien schliessen, die er vom Kerker her vernimmt.

Mit Dolchen bewaffnet sind Richard III. (Weisse) und sein Kumpan Tyrel in das Gewahrsam der königlichen Knaben eingedrungen. Die Anregung, die hierdurch der Dichter unsrer Phantasie gegeben hat, genügt ihm nicht. Wir müssen auf den blutigen Vorgang brutal hingestossen werden durch klägliches Geschrei der Knaben.

Um den Tod eines hinter der Bühne Verschiedenen offenkundig zu machen, konnte man auch seinen Leichnam auf die Bretter bringen lassen.

Auch dies Mittel findet selten, ohne zugleich durch ein anderes unterstützt zu werden, Anwendung.

Den Gesandten, die des Artabaces Auslieferung (Lohenstein: « Cleopatra ») fordern, wird unter spöttischen Worten eine Portière geöffnet, hinter der die Leiche des Königs sich befindet.

Dies Motiv mag auf Calderons « Richter von Zalamea » zurückgehen, wo die Situation ganz ähnlich ist: Der König verlangt von Crespo die Auslieferung des Offiziers, der sich der schwersten Strafe schuldig gemacht hat, da er des Richters Tochter brutal vergewaltigte. Crespo hat indes das Urteil schon vollziehen lassen; und statt jeder andern Antwort lässt

er die Türen des Gemeindehauses öffnen, in dem «man den Hauptmann, erdrosselt, mit einem Strick um den Hals auf einem Stuhle sitzen sieht» (3. Akt, 4. Szene). Der grosse Unterschied zwischen der Szene im spanischen und im deutschen Drama liegt darin, dass Lohenstein nicht umhin kann, die Grausamkeit des Vorgangs aus eigener Erfindung auszuschmücken. Es genügt ihm nicht, die Gesandten jäh vor die Leiche ihres Königs zu führen, der Tote muss enthauptet, sein Haupt weggebracht sein.

Einer verwandten Situation bedient sich Weisse in «Eduard III.» Durch Geschrei ist der Vollzug des Todesurteils, das Eduard ohne sein Wissen auch über seinen Vater gefällt hat, schon angedeutet worden. Isabella flucht, von Gewissensqualen gepeinigt, Mortimer, der sie und durch sie den Sohn zur Ermordung des Königs und der andern Unschuldigen verführt hat. Und gerade in dem Augenblick, in dem die Leidenschaften in ihr und des Buhlen Brust am gewaltigsten toben, sie Mortimer von sich weist und nach ihrem Sohn ruft, öffnet sich des jungen Eduard Gemach und «zeiget den Leichnam des Königs». Ohne jede innere Begründung oder auch nur äusserliche Bemäntelung! Es ist rein auf den theatralischen Effekt abgesehen. So plump wie hier drängt sich des Dichters Absicht nirgends später mehr auf, wenn dies Motiv Verwendung findet [Grillparzer: «Ahnfrau» (5. Aufzug, 2. Szene), «König Ottokars Glück und Ende» (5. Aufzug, 2. Szene), Gerhard Hauptmann: «Elga» (6. Szene)].

Wenn sonst Leichen auf die Bühne gebracht werden, um den eingetretenen Tod unzweifelhaft zu machen, so ist auf diesen schon durch ein vorbereitendes Moment, Abführen zur Hinrichtung oder Erzählung, hingewiesen worden (so Gryphius: «Papinian»,

Causin: « Felicitas », Gottsched: « Cato », Brawe: « Brutus », Wieland: « Johanna Gray »).

Weise hat wohl selbst empfunden, dass Masaniellos Ermordung in der von ihm beliebten kurzen Behandlungsart zu Zweifeln Anlass gab. Er glaubte deswegen nach der knappen Mordszene noch einmal auf den eingetretenen Tod zurückkommen zu müssen. Possenhafte und tragisch-entsetzensvolle Elemente wirft er auch hier wieder zusammen. Allegro muss mit einem der Leiche Masaniellos abgeschnittenen Fuss, den er im Kampf um den Leichnam als Beute davongetragen hat, auf der Bühne herumziehen und ihn zum Verkauf ausbieten.

Das 17. Jahrhundert beschränkt sich fast vollständig auf die bis jetzt angeführten alltäglichen und meist brutalen Arten, das Sterben hinter der Bühne auszudrücken.

Von einer symbolischen Andeutung, wie wir sie in Goethes Egmont für Klärchens Tod finden, ist noch keine Rede. Aber Keime, die in ihrer Entwicklung zu diesen Feinheiten führen könnten, sind doch schon bei Gryphius und Lohenstein zu bemerken. Während in der Kirche der Anschlag gegen Kaiser Leos Leben ausgeführt wird (« Leo Armenius »), hat Theodosia einen Traum. Ihre Mutter erscheint und offenbart ihr das scheussliche Verbrechen, das eben verübt wird. Jäh erwacht die Kaiserin. Kaum hat sie den entsetzlichen Traum ihren Vertrauten mitgeteilt und will sich eben anschicken, in die Kirche zu eilen, da stürzt schon der Priester mit dem furchtbaren Schrei: Mord! Mord! herein.

Auch in Lohensteins « Ibrahim Bassa » dient ein Traum Solimans dazu, uns den Eintritt von Ibrahims Tod zu vergegenwärtigen. Der Herrscher hatte dem

wieder in Gnaden aufgenommenen Ibrahim Bassa versprochen, so lange er lebe, würde ihm kein Haar auf seinem Haupte gekrümmt. Bald reut ihn jedoch dieser Schwur, und leicht gelingt es der Sophisterei des Mufti, den Kaiser zu fangen. Schlaf sei der Bruder des Todes, selbst ein kurzer Tod. Für die Zeit des Schlafs gelte der Eid nicht:

« Das Herz ist nur verpflicht dem was der Mund fürbracht. »

Der Herrscher geht zur Ruhe, nachdem er Rustan befohlen, genau zu achten, wann er entschlummert sei, und dann den Mord auszuführen.

Dem schlafenden Soliman erscheint der Geist seines verstorbenen Sohnes Mustapha, verflucht die Grausamkeit seines Vaters und führt die Leichen der von Solimans Hand Ermordeten, zuletzt die des Ibrahim vor. In tödlicher Angst erwacht der Tyrann. Er hofft, das Urteil noch widerrufen zu können. Da tritt ihm Rustan entgegen, der das Blutwerk schon vollendet hat.[1]

In eine Vision versetzt der namenlose Schmerz um den Verlust ihres Kindes Andromache (Schlegel: « Trojanerinnen »). Ulyss hat den kleinen Astyanax weggeführt, um ihn vom Felsen zu stürzen. Die Mutter sieht den furchtbaren Tod, den der unschuldige Knabe leidet.

« Bald wird sein knirschendes, zerschmettertes Gebein
« Vielleicht halb lebend noch der Mutter Grauen sein. »

Die symbolische Andeutung, Vision im Traum oder in wachem Zustand findet zur Vergegenwärtigung

---

[1] Während der alte Merenberg unter den Händen königlicher Söldner den Tod erleidet, sieht ihn Ottokar im Traume. (Grillparzer: « König Ottokars Glück und Ende ». IV. Aufzug, letzte Szene.)

des hinter der Bühne erfolgten Todes von den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts ab häufig Anwendung. Maria Stuart (Schiller) wird von der Bühne aufs Schafott geführt. In Leicester spiegeln sich die einzelnen Phasen des Vorgangs, dem er mit gespannter Aufmerksamkeit folgt. Sein plötzliches Zusammenzucken bezeichnet das Fallen des Beils. Dumpfes Getöse von Stimmen bestätigt den Vollzug des Urteils.

Noch ein Beispiel, in dem dies Motiv zu besonderer Wirkung gelangt; Waller (Tieck: «Abschied») ist eben, seiner Sinne nicht mehr mächtig, da er sich elend betrogen glaubt, mit unheilkündenden Worten in das Zimmer gegangen, das dem Gast angewiesen worden war. Da kommt Luise, von bangen Ahnungen getrieben, um ihrem Gatten alles zu offenbaren. Sie findet ihn nirgends. Ihre Rufe verhallen ungehört. Nur ein banges Ächzen glaubt sie von der Wand her als Antwort zu vernehmen. Kaum getraut sie sich die Augen nach der Stelle zu wenden, von der der Laut kam. Entsetzt erblickt sie das Gemälde, das Waller in seiner Erregung mit dem Dolch durchstossen und zerfetzt hat. Furchtbare Ahnungen dämmern ihr auf. In Ramsteins Bild gewinnen sie Gestalt. Es dünkt ihr, das Bild bewege sich, es lebe; Blut fliesse von ihm herab. Und auf einmal, jäh, leuchtet die Gewissheit in ihr auf: «jetzt stirbt er, er ist tot.»

Leiche auf der Bühne.

Im voraufgehenden Kapitel wurde bereits davon gesprochen, dass manchmal die hinter der Szene Verschiedenen nochmals auf die Bühne gebracht werden, damit das Publikum Klarheit über ihr Ableben erhält. In diesem einen Moment liegt aber keineswegs eine erschöpfende Begründung des Gebrauchs von Leichen auf der Bühne. Häufig ist kein Zweifel über die hinter der Szene erfolgten Vorgänge gelassen. Auch handelt es sich des öftern gar nicht darum, einen hinter der Bühne erfolgten Todesfall aufzuklären. Es werden vielmehr zu ungezählten Malen Körper von Personen, die vor unsern Augen ihren Geist aufgaben, wieder auf die Bretter gezerrt; ja man stösst auch auf Leichen, die nur als Staffage dienen. Andere Rücksichten als die Sorge für Verständlichkeit ihres Werks müssen in solchen Fällen die Dramatiker bestimmt haben.

Wenn die Schlesier und die Verfasser von Haupt- und Staatsaktionen Leichen auf der Bühne verwendeten, so waren für sie nur zwei Gesichtspunkte massgebend: Wirkung auf die Schaulust der Menge und der Wunsch, die schon vorhandenen Greuel durch neue zu vermehren.

Erst von Gottsched an macht sich die Absicht bemerkbar, durch die Verwendung von Toten an einzelnen der Gestalten des Dramas wichtige Charakterzüge zu betonen oder ihnen neue Lichter aufzusetzen.

Davon wollen wir hier zunächst reden.

Wie es Gottsched in seinem ganzen Cato um nichts anderes zu tun ist, als dessen Charaktergrösse nach jeder Richtung hin zu beleuchten, so lässt er auch den toten Marcus nur aus diesem Grunde auf die Bühne bringen.[1] Jede weichere Regung, die bei solchem Anblick das Vaterherz bewegen muss, verleugnet Cato. Kein Wort der Trauer lässt er laut werden, nur Tiraden über die Rühmlichkeit des Todes fürs Vaterland.

Den Freunden, die weniger ihrer selbst Herr sind und ihren Schmerz zu erkennen geben, verwehrt er die Tränen. Rom und Freiheit, nicht ein Jüngling, der ein herrlich Los gefunden, seien zu beweinen. Damit auch kurzsichtige Seelen, die nicht sofort bemerken, was der Dichter durch diese Pose Catos und die kontrastierende, rührselige Weichlichkeit seiner Freunde und Diener bezweckt, zur Ehrfurcht vor seinem Helden mit hingerissen werden, lässt er den Artabanus überflüssigerweise noch ausrufen:

«— — —O welch ein grosser Mann!
Desgleichen wohl die Welt nicht viele zehlen kan.»

Die Standhaftigkeit der «Johanna Gray» (Wieland) soll noch auf eine letzte schwere Probe gestellt werden. Man legt ihr den Leichnam des eben erwürgten Gatten vor die Füsse. Aber trotz aller Seelenqualen hält sie bei ihrem Glauben aus. Nicht allein um die Charakterisierung Johannas zu vollenden, sondern auch um die Roheit ihrer Gegnerin zu kennzeichnen, wird Guilford hergeschleppt.

---

[1] In Addisons Trauerspiel, dem Gottsched den ganzen letzten Akt mit Ausnahme der von Deschamps herrührenden kurzen Sterbeszene entnahm, hatten dem Dichter des «Cato» «die Stellen, wo Cato den einen Sohn todt vor sich siehet und den andern zur Feindschaft der Tyranney ermahnet», zu wohl gefallen, «als dass er sie hätte weglassen sollen» (vgl. Gottscheds Vorrede zur Ausgabe von 1732).

Gerstenberg könnte durch kein besseres Motiv die verruchte Grausamkeit Ruggieris darstellen, als dadurch, dass er die tote Gattin Ugolinos im Sarg in den Kerker schaffen lässt. Ein verwesender Leichnam denen, die der Verwesung geweiht sind, zugesellt! Auch Ugolinos Charakter wird uns auf diese Weise nähergebracht in den Schmerzensausbrüchen, die sich seiner totwunden Brust entreissen, dem erschütternden Kampf in seinem Innern selbst, in dem er schliesslich zu milder Wehmut und Ergebung durchdringt.

Nicht zu allerletzt mag Gerstenberg beabsichtigt haben, die grausenerregende Milieustimmung noch um einen kräftigen Ton zu verstärken, als er sich entschloss, Giannettas Leiche in den Kerker zu schaffen. Es war ihm nicht genug an dem finstern Verlies, an den Hungerqualen, den Wahnsinnsausbrüchen, dem missglückten Rettungsversuch, an der Todesgewissheit, die Francesco mitbringt. Das Grauen, das über der totgeweihten Stätte liegt, sollte noch vergröbert werden.

Klopstock lässt Siegmars Leiche auf der Bühne (« Hermannschlacht »), weil ihm hierdurch Veranlassung geboten wird, Hermanns Wesen näher zu beleuchten. Hart in der Schlacht, weich und menschlich in seinem Schmerze, soll der Held erscheinen. Auch die Charakterisierung von Hermanns Mutter Bercennes hat Klopstock dabei im Auge. Mit keinem Zucken äussert sie, wie sehr sie des Gatten Tod schmerzt; für sie ist der Tote nur der Antrieb zu einer grimmigen, unerbittlichen Rache.

Ein weiterer Grund für Klopstock, Siegmars Leiche auf der Bühne zu belassen, mag der Wunsch gewesen sein, die Kontraste Siegesjubel und dann Trauer um Siegmars Tod möglich scharf hervortreten

zu lassen (vergl. «Natürlicher Tod» S. 133 f.). Die Freude Hermanns wird, wie später in «Hermanns Tod» die Thusneldas, für uns um so drückender, um so quälender, da wir sehen, dass sie in kürzester Frist in das herbste Weh umschlagen muss.

Mustaphas Leichnam (Ch. F. Weisse: «Mustapha und Zeangir») bleibt auf der Bühne, damit Roxane in dem Triumph ihrer Verruchtheit und in einer alle Gewissensbisse übersteigenden, weiblichen Neugier beleuchtet wird.

Schon bei Gryphius, Hallmann und Lohenstein findet sich das Element im Anfangstadium, das die Haupt- und Staatsaktionen samt und sonders beherrscht. Schon damals war man bestrebt, das Publikum durch grosse effektvolle Schaustellungen zu blenden. — Ein Bestreben, das auf die Ausgestaltung der früheren kirchlichen und profanen Schauspiele bestimmenden Einfluss ausgeübt hatte. — Da man die Blutrünstigkeit und die Greueldarstellung zu dieser Zeit überhaupt nicht weit genug treiben konnte, bedurfte man keinerlei Abwechslung in Motiv oder Bearbeitung.

Die Haupt- und Staatsaktion dagegen musste noch andere Augenlust bieten. Grosse Prunkentfaltung in Aufzügen, Staatshandlungen, Bombardements von Städten, Schlossbrände mit gewaltigem Feuerwerk und andere derartige Augenweide trat — wie wir wissen — mit der Darstellung von Greueln in Konkurrenz.

Als vornehmstes Ausstattungsstück aber fungierte im 17. Jahrhundert die Leiche.

Damit der Prolog der Ewigkeit (Gryphius: «Catharina von Georgien»), der alles eitle Truggebilde der Welt dartut, mehr Eindruck hervorruft, muss der

« schauplatz voll leichen, bilder, cronen, scepter, schwerdter u. s. w. liegen », auf die die Göttin mit Nachdruck während ihrer Rede hinweist:

« Schaut arme! schaut! was ist disz thränental?
— — — — Vor mir liegt printz und crone,
Ich tret auff scepter und auf stab und steh auf vater und dem sohne. »

Noch schlimmer wird es im « Carolus Stuardus ». Auf der inneren Bühne, die dann später der obligate Platz für solche Schaustellungen wird, erscheint dem wahnsinnigen Poleh die Vierteilung Peters und Hewlets.

Von der Inszenierung dieser Schaueffekte können wir uns kein anschauliches Bild machen, doch werden wir im folgenden noch davon zu sprechen haben. Jedenfalls soll die Beschreibung Polehs eher unsere Phantasie beflügeln, als dass sie wörtlich auf das Bild, das uns geboten wird, passen könnte:

« Wie? Hugo, fällst du auch in den verdienten hohn?
Wie zittert noch dein hertz in grauser hencker händen!
Wo wird man deinen kopff, wo die vier stück hinsenden,
In die man dich vertheilt? Hier brennt dein eingeweid. »

Und nachdem dies scheussliche Bild unseren Augen entschwunden ist, zeigt der innere Schauplatz nach kurzer Frist Cromwels, Irretons und Bradshaws Leichen am Galgen vor.

Diese Möglichkeit, Greuelszenen, die nicht unmittelbar in den Kreis des Dramas fallen, sondern sich auf Vergangenes beziehen oder Zukünftiges vorwegnehmen, griff — wie schon erwähnt wurde — Hallmann mit Begierde auf und brachte sie in eine Unzahl von Beispielen überall an, wo es sich einigermassen bewerkstelligen liess.

Dadurch dass sie, noch im engsten Kontakt mit dem Drama, den Helden desselben allein betreffen, dass sie, ausführlich vom Dichter behandelt, die Art und Weise ihrer Inszenierung andeuten, unterscheiden sich zwei der Hallmannschen lebenden Bilder von den übrigen.

Das eine weist auf die von der Haupt- und Staatsaktion so bevorzugte Ausstellung einer Leiche auf dem Paradebett hin. Die Inhaltsangabe besagt darüber:

« Im Reyen wird der verblichenen Königin Catharina von etlichen Geistlichen Kloster-Jungfrauen in einer Todten-Gruffft ein sinnreiches Denkmal aufgerichtet. » Näheres ergibt sich aus dem Text des Dramas. Catharinas Leiche liegt auf « einem erhobenen Grabmal ». Die Jungfrauen stimmen einen Trauergesang an, während dessen bestecken sie « die vier Pyramiden des Trauergerüstes mit sehr vielen Lilgen » und weiter noch mit « sehr viel brennenden Fackeln. »[1]

Für den Zwang, den sich hier die bluttriefende Phantasie Hallmanns auferlegt hat, entschädigt er sich in der « Mariamne ». Während Arsanes zwei Parthern die Hinrichtung der Königin erzählt und ihren Tod bejammert, öffnet sich der innere Schauplatz. Er « stellet der Königin Haupt in einer Schüssel auff dem Tische nebst den weinenden Staatsjungffern vor. » Hier haben wir die Form, die schon Gryphius angewendet hatte, die wir in den « stillen Vorstellungen » ohne Ausnahme finden werden: ein lebendes Bild,

---

[1] Eine Art Leichenfeier an den enthaupteten Körpern von Sophias Kindern, die nach der Hinrichtungsszene auf der Bühne bleiben, lässt Hallmann schon in der « Sophia » vornehmen:

« Irene, eine christliche Jungfrau, singet in Begleitung etlicher Violen di Braccio und di Gamba höchst lamentirlich einen Sterbegesang bei den Leichen. »

dessen Ungeheuerlichkeit durch eine Person des Stückes noch weiter ausgemalt wird; seien dies nun, wie hier, in harmloser Unterhaltung begriffene irdische Wesen oder, wie dies später fast ausschliesslich der Fall ist, Geistererscheinungen.

Ich muss hier ausdrücklich darauf hinweisen, dass dieses lebende Bild für den Verlauf des Dramas ohne jegliche Bedeutung ist. Mariamnes Tod brauchte uns nicht zum Bewusstsein gebracht werden, denn wir sahen ihre Enthauptung. Eine neue Verwicklung geht ebenfalls nicht aus dem Vorgang hervor. Schliesslich trägt er auch keineswegs zur Charakterisierung irgend einer Person ausser der des Dichters bei. Der Schaulust soll allein gefröhnt werden.

Man merkt, dass Hallmann seinen Vorrat von Klagen, Entrüstungsreden schon erschöpft hat. Auf eine läppische und geschmacklose Weise wird der Triumph Mariamnes aus dem scheusslichen Bild herausgelesen:

« Seht wie ihr göttlich Haupt, das Milch und Blut besiegt,
Mit lächelndem Gesicht im reinen Silber liegt!
Sie lacht die Mörder aus, die ihr den Sarch gezimmert. »

Eher noch begründet, als das letztgenannte Bild, sind die andern « stillen Vorstellungen ». In ihnen, die einen Blick in die Zukunft bieten, ist gewissermassen ein Akt poetischer Gerechtigkeit zu sehen. Das Drama darf nicht mit dem Untergang des Guten und dem höhnischen Triumph des schändlichen Tyrannen endigen. Auf die sühnende Rache des Himmels soll hingewiesen werden. Und der Bösewicht, obwohl jetzt noch hoch oben auf dem Rade des Glückes, muss schon dadurch fürchterliche Qualen leiden, dass er voraussieht, was seiner und seines Geschlechtes harrt.

Wir haben vorhin schon die Tatsache gestreift, dass nirgends ein Anhaltspunkt zur Erklärung der Frage zu finden ist, was für eine Bewandtnis es mit der Inszenierung dieser «stillen Vorstellungen» hatte; ob der ganze Vorgang jedes Bilds sich vor den Augen des Publikums abspielte, oder nur seine Endphase festgehalten war. Wir neigen zu letzterer Ansicht. Die Vorführung des ganzen Hinrichtungs- oder Sterbe-Vorgangs würde das Drama zu sehr dehnen. Der Raum, den dann die «stillen Vorstellungen» einnähmen, stünde in keinem Verhältnis zur eigentlichen Handlung. Zudem brauchte, wenn wir den Hergang erblickten, nicht der rächende Geist dessen Einzelheiten vor uns abzurollen. Auch müssten für einzelne Bilder die Worte, die der Geist spricht, breiter gehalten sein, falls sie einen dargestellten Vorgang begleiten sollten. Und endlich sind die Schwierigkeiten der Darstellung geringer, wenn nur ein Moment gegeben ist.

Sie schwinden allerdings nicht völlig. Um nur einen Fall hervorzuheben: folgende Vorstellung lässt sich doch als Handlung kaum ausgeführt denken («Catharina»): «Die Königin Johanna Semeria giebet, indem ihr das Kind Eduardens aus dem Leibe geschnitten werden muss, elendiglich ihren Geist auf.» Wohl aber ist sie als Bild darstellbar, das durch die Erläuterung des Geistes nicht misszuverstehen ist.

Nehmen wir also an, dass das Ende des Hergangs festgehalten ist, wie wir bei Gryphius («Carl Stuard») den gevierteilten Hewlet und den gehängten Cromwel und nicht den Vierteilungs- und Aufknüpfungsprozess mit angesehen haben!

In der «Catharina» (Hallmann) lässt der Königin rächender Geist zwölf Bilder auf dem innern Schauplatz vor Heinrichs Augen vorüberziehen. Die Anhäufung von Greueln erfolgt hier in so grossartigem

Massstab, dass sich eine Aufzählung lohnt: Jede der Frauen, die Heinrich zu seiner Gemahlin machen und dann zu Tod bringen wird, ist zum Gegenstand einer der grauenvollen Schaustellungen gemacht. Die Begleitumstände ihres Todes sind szenisch ausgemalt: Anna Bolenas enthauptete Leiche auf dem Schafott bietet ein Schauspiel, das sich, als die Reihe an die fünfte Gemahlin kommt, wiederholt, das weiterhin wiederkehrt, als Heinrich erfährt, was Geschlechtsgenossen, wie Maria und Carl Stuard, bevorsteht. Ausserdem muss Heinrich seiner spätern Gattin Johanna Leiche, die im Kindbett stirbt, sehen, die seines Sohnes Eduard, der durch Gift umkommen soll, ja selbst die eigene, und qualvoller noch die Wiedervermählung seiner letzten Gemahlin angesichts seines entseelten Körper.

Die Zukunftsbilder, die die Geister der Mariamne, des Aristobul, Hyrcan und Josephus dem Herodes enthüllen, zeigen diesem ebenfalls nur Leichname seiner verschiedenen Söhne, seines Bruders, seinen eigenen Tod usf. (Hallmann: «Mariamne»).

Wenn in einer »stillen Vorstellung» die «Grausamkeit der Pest vorgebildet» wird, geht es wohl auch ohne Leichen nicht ab.

Die Traumerscheinungen, die Soliman (Lohenstein: «Ibrahim Bassa») während der Zeit, in der Ibrahim auf seinen Befehl den Tod leidet, beunruhigen, deuteten in die Vergangenheit zurück und auf unmittelbare Gegenwart hin; sie lassen vor unsern Augen die Leichen der vom Sultan Gemordeten zuletzt die seines ehemaligen Günstlings vorüberziehen. Auch sie sind dem Wunsch Lohensteins nach Schaueffekten entsprungen. Denn über Ibrahims Tod war kein Zweifel.

Dass es ihnen allein um die Befriedigung der Schaulust zu tun ist, gestehen die Verfertiger von Haupt- und Staatsaktionen ohne Bemäntelung zu. Um dies Ziel zu erreichen, geben sie sogar dem derbkomischen Elemente ein ernstes Ende. Es hätte genügt, dass in « Karl XII. » Arlequin und das Plapperlieszgen zum Tode abgeführt werden. Aber der Dichter lässt sich die Gelegenheit zu einem lebenden Bild nicht entgehen. Das vollzogene Todesurteil muss uns noch vor Augen gestellt werden. Nach einer ernsten Szene, in der Karl XII. den Angriff auf Friedrichshall angeordnet hat, geht unvermutet und unmotiviert « die mittel-Guardine auff » und es zeigen sich « Arlequin am Spiess und das Plapperlieszgen gehenckt. »

Bei den meisten vorhergehenden derartigen lebenden Bildern konnte ein einigermassen möglicher Grund zu ihrer Darstellung angenommen werden. Eine Art von Trauerfeierlichkeit, ein Akt poetischer Gerechtigkeit mochte immerhin zugrunde liegen. Hier fehlt indes jegliche Veranlassung. Das Bild dient lediglich zur Augenweide des Publikums.

Die Leichenfeier für Catharina (Hallmann) im Reyen war, wie gesagt, das Vorbild für die grossen Aufbahrungsszenen, einem der beliebtesten Effekte der Haupt- und Staatsaktion. Über die Todesszene eilt man mit Geschwindschritten hinweg. Beim Fall Karls XII. vernachlässigt man in dem Bestreben, möglichst rasch zum grossen Schlager, der Paradebettszene, zu kommen, alle Wahrscheinlichkeit. — Ein Fehler, der nicht überhaupt der Haupt- und Staatsaktion anhaftete, denn sie wusste nur gar zu häufig verletzend realistisch zu malen. — Am Paradebett verweilt man aber dafür mit um so grösserem Behagen. Die ganze Ausstattung des Raums ist hier bis auf die geringfügigsten Einzelheiten ausführlich beschrieben,

während vorher die zum Verständnis der Handlung allernotwendigsten szenischen Bemerkungen mangelten.

Auch das Requisitenverzeichnis belehrt, was für eine Sorgfalt auf die Ausführung dieser Szene verwendet wurde. Als erforderlich sind aufgezeichnet: (unter anderm) «etliche trompeten. Standarten und Fahnen benebst etliche Degen, und wen es seyn kann etliche Stücke. 2 schwartze trauer-Kleider, vor Bellona, und Fama benebst dem trauer Rappen. 4 grosse trauer-Flöre. 12 Gueridons und so viel leuchter. Schwartztuch oder boy alle Flügel des theatri schwartz zu bekleiden, wie auch zum parade bette, so wohl den boden als bette damit zu bedecken. Ein weisser Sterb-habit vor den König. viel schwartze Schleiffen von Papier, solche auf den Sterb-habit herunter zu stecken. Ein schwartzbezogen Polster mit Cron und Szepter.» [1]

Wie man sich die Ausstattung des Bühnenraumes bei solchen Vorführungen zu denken hat, ergeben die szenischen Anmerkungen, die entgegen dem vorherrschenden Brauch in diesen Szenen an Ausführlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen. Die Bemerkung, die der Paradebettszene in Karl XII. vorausgeschickt ist, genüge zur Illustration: «Das Theatrum ist gantz Schwartz bezogen, die Königl. Leiche auff einem parade-bette in weiszen Sterb-habit gekleidet, auff Jedweder Seite Sechs Gueridons mit lichtern, zu seinem haubte lieget Cron und Scepter auff einem Polster, zur rechten Seiten stehet sein bloszer Degen, zum Füszen liegen Paucken, Trompeten, Standarten, Fahnen, Flinten, Pistosten, Harnische und allerley Kriegs-Rüstung, wie auch tromeln etc.»

---

[1] Sieh Carl Heine «Der unglückseelige Todesfall Caroli XII.» S. 62 ff.

Fama, «in tieffster Trauer, in der hand haltende eine trompete mit einem groszen Flor bewunden», singt eine Arie. Ihre Verherrlichung des Helden gipfelt in einem Überschwall antiker mythologischer Metaphern. Ihre Worte werden durch Salvenschüsse unterbrochen. Auch Mars tritt auf, ebenfalls in geschmackvoller Trauertracht («mit helm und Harnisch und einen langen Flor über der Achsel hangend»), und beklagt den Tod des «heldenmütigen Sohnes».

In der «Zerbster Handschrift» nimmt endlich noch Merkur teil an der Jammerszene.

Dieselbe Augenweide bereitete «Nepomuk». Hier wird der Trauervorgang nur pantomimisch behandelt:

«Finis:

Es eröffnet die Clausur und zeiget sich der leichnamb des St. Joannis auf einem erhöhten Castro doloris. Östreich, die Kirche, Böhmen und die Stadt Prag in trauer auffzug machen verschiedene traurige Figuren und bitten mit stillen lazzo den Heyland umb beystandt, der ihnen von einem in der wolcken Maschine erscheinenden himlischen genio zu gröstem trost versprochen wird unter stiller Music.» [1]

Auch den «Papinian» der Wanderbühne beschliesst eine «Totenfeier am Monument des Papinianus». [2]

Das Bedürfnis nach solchen theatralischen Effekten mag noch bis Weisse fortgewirkt und ihn mitveranlasst haben, die Leiche Eduard II. hinter der Bühne aufgebahrt aufzustellen und zwar so, dass sie nach Öffnen der Tür sichtbar wird. Dass sie allein von den königlich gesinnten Männern zur Bestrafung der Königin und als Erziehungsmittel für den jungen König aufgestellt sei, erscheint nicht recht glaubhaft.

---

[1] K. Weiss: Wiener Haupt- und Staatsactionen.

[2] Heine, Ztsch. f. deutsche Philol. Bd. XXI. p. 280 ff.

Auch im 17. Jahrhundert kommen neben der Freude an Greueln, wie wir gesehen haben, andere Motive in Betracht, die Leichen auf der Bühne heischen. Aber wenn auch einmal andere Faktoren den Ausschlag geben, mitwirkend bleibt immer die Greuellust.

In den folgenden Ausführungen handelt es sich natürlich allein um die Fälle, in denen vorzüglich zur Befriedigung des Dursts nach Scheusslichkeiten Leichen auf die Bühne gebracht werden.

Es wäre ganz unnötig, dass Causin (« Felicitas »), nachdem er uns des Januarius Tod vorgeführt hatte, nachdem wir gesehen haben, wie Felix und Philippus zur Hinrichtung abgeführt wurden, ihre Leichen noch einmal der Mutter zeigen lässt. Aber der Dichter will seine ohnedies zahlreichen Greuel noch um einige vermehren. Und dann ist es ihm noch nicht genug, die Leichen vorzuzeigen; er muss ihr grauenvolles Aussehen noch durch die Mutter beschreiben lassen:

« — — — Ach mit was grausen streichen
Ist iedes glied zuknickt! — — —
Kein gantzes fleisch ist mehr. Vom haupt bis auf die beine
Ist nichts denn eine wund, und was ich seh und rühr,
Ist blut. Die grosse seel hat eine weite thür
Durch jedes glied gesucht. »[1]

Ganz dasselbe wiederholt sich nach der Hinrichtung Alexanders, Vitalis und Sylvans. Der ersteren Köpfe werden der Mutter gebracht und des vom Felsen gestürzten Sylvan scheusslich entstellter Körper ihr vor die Füsse gelegt. Wieder muss in schonungs-

---

[1] Dies Bild erfreut sich bei den Schlesiern besonderer Beliebtheit, So gebraucht es Theodosia beim Anblick von Armens Leiche (Gryphius: «Leo Armenius»); so gebrauchen es Seneca und seine Gattin (in Lohensteins « Epicharis ».)

loser Breite das entsetzliche Aussehen der Leiche beschrieben werden:

« Disz soll Sylvanus seyn. Die armen sind zubrochen,
Die glieder sind entzwey. Die gantz zerfällten knochen
Sind blosz von haut und fleisch. Ich kenn', es ist mein kind,
Ob seine glieder gleich nicht mehr zu kennen sind. »

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

« Lasst! lasst mich doch mein fleisch, das höh' und fall verderbt,
Den halben arm, den fuss, den hals zurechte legen!
Wie hat der rothe strom, der milde purpur-regen,
So umb und umb gesprützt. »

Grauenerregend muss auch der Anblick von Leo Armens Leiche sein. Wir haben schon früher (Kapitel « Tod hinter der Bühne » S. 172) davon gesprochen, dass Theodosia durch ihre Beschreibung des toten Gatten das Bild, das von dem Aussehen des Leichnams bereits der Bote entworfen hatte, noch in seinem Eindruck verschärfen muss.

Leicht könnte auch Gryphius in « Cardenio und Celinde » vermieden haben, des Marcell halbverwesten Kadaver auf die Bühne zu bringen. Celinde, die alte Hexe Tyche und der schuftige Grabwächter sind in die Kirche eingedrungen. Das Grabmal Marcells soll geöffnet und dessen Herz, das einzige Mittel, womit das liebekranke Weib Cardenios Neigung gewinnen kann, dem verfaulenden Körper entrissen werden. Cardenio, noch ganz niedergeschmettert von seinem letzten Erlebnis, kommt über den Friedhof, bemerkt die geöffnete Kirchentüre und vermutet Räuber. Froh, die gelobte Besserung gleich durch eine Tat beweisen zu können, dringt er in die Kirche ein. Es wundert ihn, dass die vermeintlichen Räuber die Altarschätze nicht an sich genommen haben. Er entzündet eine

Kerze, um sich besser zurechtzufinden, und stösst im Weiterschreiten an einen Körper.

« Was aber find ich hier? Wie? ein entseelte leich,
Gelehnt an diese maur, von fäule blau und bleich!
Verstelltes todtenbild! weit eingekrümpffte lippen!»

Es ist Marcells Leiche. Das erfahren wir später, als die Reuigen ihre Sünden beichten. Und mehr noch wird uns dann kund. Als die zu dem grausigen Werk Verbündeten an Marcells Grabmal angelangt waren, nahm Cleon den Sargdeckel ab. Das greuliche Bild, das sich Celinde bot, soll mit ihren Worten wiedergegeben werden:

« Wo war der stirnen glantz? wohin der augen paar?
« Wohin Marcellus selbst? Was lässt uns doch die bahr,
« Als ein verstelltes aass, das blauer schimmel decket,
« Das eine braune fäul ansteckt und gantz beflecket!»

Trotz des lähmenden Entsetzens, das Celinde befallen hat, setzt sie das Messer an. Kaum hatte sie aber die Leinen durchschnitten, da richtete sich der Tote mit strafenden Worten auf und verliess seinen Sarg. Damit natürlich das Publikum nicht nur aus dieser späteren Erzählung, sondern gleich während der Vorführung der ohnehin so unheimlichen und abschreckenden Szene den Zusammenstoss Cardenios mit dem greulichen Leichnam erfahre, musste die Leiche an einen Pfeiler sich anlehnen, der am Eingang der Kirche, also dem Publikum noch sichtbar war. und an dem Cardenio vorüberkommen musste.

Gryphius gibt keineswegs ein deutliches Bild des Schauplatzes, auf dem sich der eben erzählte grausame Frevel abspielt. Er bezeichnet ihn als « kirchhof mit einer kirchen ». Sobald Celinde mit ihren Gehilfen die heilige Stätte betreten hat, hören wir nichts mehr von ihnen. Erst als Cardenio sich in der

Kirche befindet, sein Erlebnis mit dem toten Ritter hinter sich hat, gewahrt er die Gruft, aus der Celindens Hilferufen ertönt. Celinde ist noch in dem Grab, das nun auf einmal zum Mittelpunkt der folgenden Bühnenvorgänge wird. Szenenwechsel ist keiner eingetreten. Also muss der Begräbnisplatz von Anfang an vor Augen des Publikums gewesen sein; der Frevel muss sich während des grossen Selbstgespräches Cardenios, für das Publikum unhörbar, aber vor seinen Augen zugetragen, die Leiche, vielleicht durch das herrschende Dunkel gedeckt, sich aus dem Sarg erhoben und an den Pfeiler gelehnt haben.

Die Einrichtung einer Wanderbühne im engeren Sinn, vermittelst deren wir Cardenio in tiefere, bei Beginn der Szene nicht sichtbare Teile der Kirche geleiten könnten, und die allein die Unklarheit des Vorgangs befriedigend beseitigte, stand Gryphius noch nicht zur Verfügung.

Kein Fall, in dem eine Leiche zur Vermehrung der Greuel auf die Bühne gebracht wurde, übertrifft an Monstrosität die Szene, in der die Einbalsamierung von Antons irdischer Hülle vorgenommen wird (Lohenstein: « Cleopatra »).

Anton hat sich vor unsern Augen den Todesstoss versetzt, ist vor unsern Augen gestorben. Eine Totenfeier allein genügt Lohenstein nicht. « Auf einem erhobenen Grabe » in der Ptolomäergruft liegt der tote Held. Um ihn sind Cleopatra und deren Frauen beschäftigt. Zunächst bejammert die Witwe den Unbestand des Glücks, der besonders den Hochstehenden immer empfindlich träfe. Man könne an ihres Gatten Beispiel lernen: « wie der so schwankend sitzt, der auf dem Gipfel steht »! Dann ermahnt sie ihre Frauen zur Trauer. Endlich will sie zur Balsamierung der Leiche schreiten:

« Zeuch, Iras, dem Anton mit diesem krummen Eisen
Durch seine Nase das Gehirne rein heraus;
Und flösse Balsam nein. »

Aber Lohenstein wagt doch nicht, den Obduktionsakt selbst vorzuführen. Er lässt ihn beendet sein. Ihn zu beschreiben, kann er sich aber nicht versagen:

« — — — Dis, und der Därmer Grausz
Hat Etheokles schon mit einem Mohren-Steine
Geschnitten aus dem Bauch' und mit Phenitzer-Weine
Gesaubert fleissig ab, hernach in Nil gesenckt.
Sein holer Leib ist auch mit Saltze schon getränkt.»

Es bleibt Cleopatra nur noch übrig, den Körper mit « Zeder-Safft und Narden » salben zu lassen, und die Einbalsamierung zu vollenden. Zuvor muss ihm Charmium die Augenlider öffnen,

« — — — den Himmel noch einmal
Vergeistert anzuschauen — — — —
— — — — dass er vergnügt erblicke,
Wie treu und schmertzhaft ich sein Grabmahl ihm beschicke. »

Dann:

« Salambo, fülle Leib und Brust voll Aloe,
Voll Myrrh' und Caszia. Geh Belisame, geh,
Steck unter seine Zung ihm diesen güldnen Groschen.»[1]

Endlich ist die Leiche zur letzten Ruhestätte vorbereitet.

Solche ausgesuchten Greuel bei der Vorführung von Leichen waren im 17. Jahrhundert keine Seltenheit. Ohne weiterer Ausführungen zu benötigen, brauche ich nur noch einmal auf die stillen Vorstellungen bei Gryphius und Hallmann, die ähnlichen

---

[1] Der Geleitslohn für den Totenfährmann Charon.

Schaueffekte der Haupt- und Staatsaktion, die wir kennen gelernt haben, zurückzuweisen.

Die einzige Erklärung für die Gepflogenheit der Dichter des 17. Jahrhunderts, an den Leichen ihrer Gestalten Schändungen vornehmen zu lassen, liegt ebenfalls in dem jedes bessere Gefühl übertäubenden Hunger nach brutalen Sensationen.

Fast merkwürdig ist es zu nennen, dass man im schlesischen Drama nicht auf Schändungen von Personen stösst, die dem Leben dann überlassen werden.[1] In der grausamen Verstümmelung Lavinias (Shakespeare: «Titus Andronicus») wäre doch hiefür ein lockendes Beispiel gegeben gewesen.

Geredet wird freilich oft von den verruchtesten Schändungen. Und zwar nicht nur gerade sehr beiläufig! Und auch nicht allein an Stellen, wo die dramatische Fabel Anlass dazu bietet; die Gelegenheit wird meist an den Haaren berbeigezogen. Mit unverhülltem Behagen schwelgen die Schlesier, vornehmlich Lohenstein, in allen Elementen des blutigen Grauens. Wenn schon Plan und Inhalt des Dramas oder technische Momente verbieten, die Schändungen, Foltern usf. in Handlung umzusetzen, wollen sie wenigstens im Wort ihre krankhaft-grausamen Lüste austoben. Ein Beleg für diese Behauptungen möge mir verstattet sein. In dem «Reyen», der dem ersten Aufzug des «Ibrahim Bassa» (Lohenstein) folgt, bejammern leibeigene Christen ihren elenden Zustand. Den Heiden und ihrem erbarmungslosen Hass völlig preisgegeben, sinnen sie, in wahnwitziger Angst vor ihrem unbestimmten Los, nur darüber nach, was für

---

[1] Grabbe bringt in der «Hermannschlacht» (3. Nacht. Ed. Grisebach Bd. III. S. 397) ein Urteil auf der Bühne zur Ausführung, das einem römischen Schreiber den Verlust der Zunge diktiert. Vor aller Augen wird sie ihm ausgerissen, «und andre römische Schreiber und Advokaten werden von den übrigen Deutschen ebenso behandelt.»

entsetzensvolle Formen ihre nächste Zukunft annehmen könne; brüten sie über die Arten von Foltern, die ihrem Tod vorausgehen dürften, und malen Martern aus, deren blosse Vorstellung unaussprechlichen Ekel erregt oder zum Lachen reizt:

«Wird man uns auf Galeeren schmieden?
In höllen-heisem Öle sieden?
Wird man uns braten an dem Pfahl?
Wird man in Mörseln uns zerstossen?
Wird man um unsre Köpfe losen?
Wird man uns spiessen an den Stahl?
Wird man uns köpfen oder wird man uns erwürgen?
Wird man uns unsern Leib zersägen,
Auf Holzstöss' und auf Röste legen?
Mit glühenden Kohl'n und warmer Asch' umschürgen?
Will man uns Därm' und Lung' und Eingeweid' ausreissen,
Und um das blut'ge Maul die fetten Herzen schmeissen?»

Hallmann führt eine Leichenschändung auf der Bühne vor. Nach Hinrichtung der Fides («Sophia») wird der Leichnam noch enthauptet.

Mit dem abgeschlagenen Kopf wird ein wahrer Kultus getrieben. Kaum eine Hinrichtung oder vom Tyrannen befohlene Mordtat geht vorüber, ohne dass dem Haupt des Delinquenten eine Rolle zugeteilt wäre.[1] Man liebt es, den Tyrannen den abgehauenen Schädel zum Zeichen der Urteilsvollstreckung zu übersenden.

Die Häupter des Kanzlers Morus und des Bischofs von Rochester sollen dem König überbracht werden

[1] Schon zur Zeit der alten Mysterien, in denen jedes Bibelwort erfüllt werden musste, hatte sich das Publikum an solche Szenen gewöhnen können. Johannes des Täufers Haupt wurde regelmässig auf die Bühne gebracht (Devrient: Geschichte der Schauspielkunst Bd. I. S. 29).

(Hallmann: « Catharina »); der Kopf des Josephus (Hallmann: « Mariamne ») ist ins fürstliche Gemach zu tragen. Die Schädel der geopferten Gesandten (« Sophia ») sollen auf die Türme, der Sulpitius Aspers auf einen Pfahl gesteckt werden.

Die Roheit ist noch grösser, wenn das Haupt einem Anhänger des Verstorbenen übergeben wird. So wird der « verbrannte », unkenntliche Schädel Catharinas von Georgien (Gryphius) dem Gesandten überreicht, der für ihre Rettung eingetreten war. Dieser flucht dem unmenschlichen Wüterich, der den Befehl gegeben; klagt, dass er dem Prinzen Thamaras nicht die Mutter wiederbringen kann:

« Nichts als ein scheusslich haupt, das sonder zung ausspricht,
Wie schlecht in Persen ich dein wünschen ausgericht. »

Natürlich muss auch er das Haupt beschreiben:

« Die stirnen sonder fleich! die eingeschrümpfften Wangen! »;

schliesslich küsst er sogar die abschreckende Larve.

Der Unmensch Bassian (Gryphius: « Papinian ») lässt seinem treuesten Diener das « abgeschmissen » Haupt von dessen Sohn, Marc Aurel (Causin: « Felicitas ») die Köpfe Vitalis' und Alexanders der Mutter übergeben.

Die scheussliche Art, wie der Sophia (Hallmann) als Speise die drei Köpfe ihrer Kinder und drei Gläser Blut vorgesetzt werden, haben wir schon erwähnt (vgl. Kapitel: « Natürlicher Tod » S. 122).

Soliman befiehlt, den « abgehackten » Kopf Ibrahims (Lohenstein: « Ibrahim Bassa ») von der Pforte zu nehmen. Achmet soll bei Ibrahims Gattin Isabella entschuldigen, « was im erbossten Muth uns Grimm

und Feind eingab», und ihr des Gatten Haupt verehren
«— — — zum trüben Traurgeschenk,
Und dass sie noch an ihn zu guter letzte denk.»

Die Szene, in der sich Achmet seines Auftrags entledigt, wird uns vorgeführt. Isabella weiss noch nichts von des Gatten Tod. Des Boten anfängliches Zartgefühl, mit dem er das arme Weib langsam auf die schlimme Nachricht vorbereitet, wird dadurch zunichte gemacht, dass er als Grund für seine Tränen Isabella plötzlich das Haupt des Gatten vor die Nase hält.[1]

Um die Qualen der Epicharis noch zu vermehren, hat Nero Senecio vor ihren Augen enthaupten lassen. Sie übertrifft des Unmenschen Roheit noch, indem sie bittet, ihr des Freundes Haupt zu reichen:

«— — — — dass ichs küssen kann,
Dass sein wohlriechend Blut mit meinem sich vermische,
Dass meine Freudenträn ihm Kot und Sand abwische.»

Und als sie es dann in den Armen hält, bricht sie ekstatisch los:

«Mein lechzend Mund erquickt sich durch so kräftig Blut.»

---

[1] Grabbe, von dem wir schon des öftern konstatieren mussten, dass er vor Darstellung keiner Roheit zurückscheut, wetteifert auch in dieser Frage mit den Schlesiern. Gerade als Hannibal seine Sehnsucht nach dem Bruder ausspricht, wirft ein als karthagischer Krieger verkleideter Römer, der unter dem Mantel ein Paket zu tragen scheint, ihm den Kopf Hasdrubals vor die Füsse. Mit dem Haupt, das er liebevoll aufgehoben hat und umfasst hält, pflegt dann Hannibal längere Zwiesprache (vgl. «Hannibal» 3. Akt. 3. Szene. Ed. Grisebach Bd. III. S. 243).

Hebbel wagt sogar, die Enthauptung des Holofernes auf der Bühne vollziehen zu lassen und zwar zufälligerweise auf die Art, in der Gottsched die Opferung auf der Bühne vorzunehmen rät (vgl. «Beyträge zur Krit. Hist.» IV. 15. S. 399 ff.). Trotzdem kann man Grabbeschen Szenen gegenüber von Mässigung sprechen. Man sieht nur, wie Judith den Streich führt. Darin, dass allerdings Mirza dann das abgeschlagene Haupt aufnehmen und in einen Sack stecken muss, um es der Herrin nachzutragen, liegt nicht gerade ein Beweis für das potenzierte Zartgefühl des Dichters («Judith» 5. Akt. 1. Szene).

Das Requisitenverzeichnis der Staatsaktionen führt als ständiges Inventarstück Köpfe. Für den «Papinian» zwei, für «Essex» einen. Auch Darmgeschlinge werden erwähnt.[1]

Hier wurde von dem beliebten Motiv ein ganz unwürdiger Gebrauch gemacht. Ein Beispiel möge genügen. Cicero (im gleichnamigen Stück, vergleiche K. Weiss: «Wiener Haupt- und Staatsactionen») ist von Marc Anton ermordet und seines Hauptes beraubt worden. Nachdem sich die Untäter entfernt haben, tritt Hanswurst hervor, wickelt Ciceros Kopf in sein Tüchel. Er hofft, sich mit dieser Gabe von Ciceros Gattin und Tochter ein gutes Trinkgeld zu verdienen. Den 2. Aufzug eröffnet ein Streit Hanswursts und Scapins. Jeder hält einen Zipfel des Tuchs, das Ciceros Schädel birgt, in der Hand; jeder will ihn den Hinterbliebenen überbringen. Der Lärm, den ihr erbitterter Streit verursacht, lockt Tullia aus dem Haus. Sie erfährt «unter den possierlichsten Wendungen» von Hanswurst des Vaters Tod. Schliesslich zeigt er ihr das Haupt und gibt es ihr.

Selbst Weise bringt Leichenschändungen. Sie sind ihm willkommen, weil sich mit ihnen die frivolsten Scherze verbinden lassen. Ancres Leiche (Weise: «Markgraf v. Ancre») wird von dem rohen Soldatenpack brutal geschändet. Reminiszenzen an Lohensteins «Epicharis», wo mehrmals das abgeschlagene Haupt eines Hingerichteten mit einem: «Bell itzt, du toter Hund» und ähnlich verspottet wird, tauchen auf:

1. Soldat: «Ha toter Hund warum wilstu nicht beissen?»
2. Soldat: «Er hat die Zähne mit in das Fegfeuer genommen.»

---

[1] Heine, Wanderbühne S. 54 ff.

Noch ein paar armselige Roheiten über die « wilde Sau mit dem güldnen Haarbande », und die Szene endet mit den Worten: 2. Soldat: « Doch sind wir nicht Narren, ein solches Aass will gewiss getragen sein: ich höre, mit Schleppen kommt er ebenso weit. » Und so zerren sie den toten Marschall über die Bühne.

Dieselben Lohensteinschen Effekte treten auch in « Masaniello » auf. Des gerade vor den Augen des Publikums ermordeten Caraffa Haupt ist sofort auf eine Stange gesteckt worden, während der Leichnam von der Bühne geschleppt und geschändet wird. Als dem blindwütenden Aufrührer das blutige Haupt vorgehalten wird, spricht er zu ihm mit ekelm Hohn: « Sieh da, sollten dir zu Gefallen mehr als zehntausend Seelen zu Grund gehn? Bistu der Banditenpatron? bistu der Giftmischer, dessentwegen sich hätten sollen soviel tausend unschuldige Kinder zu Tod sauffen? Komm her und beiss mich nun, Du Bluthund . . . . . Auff und legt es in ein eisern Gitter, damit mans neben einen Fuss über den Stadttor zu ewigem Gedächtnis aufhencken könne. » Daneben sollen noch eineinhalb hundert Banditenschädel gesteckt werden.

Die Schändung von Masaniellos Leiche fällt nur zum Teil auf der Bühne vor. Es genügte schon, sie zu veranschaulichen, dass Allegro mit einem der Leiche abgeschnittenen Fuss auf dem Theater umherzieht und ihn feilbietet. Damit wäre aber dem Zeitgeschmack zu wenig Rechnung getragen. In brutaler Breite muss die Schändung geschildert werden. Markthauptmann Annaclerio erzählt: « Ich habe selbst etlichen Duplonen dazu spendieret, dass sie das Schind-Aass desto schändlicher zerlästern sollen und nachdem die Gliedmassen von einander gerissen sind,

so werden sie alsofort in kleinere Teile resolvieret werden, bis das Untier in nichts verwandelt ist.»

Nur ganz selten beschränkt man sich völlig auf den Schändungsbefehl.

Herodes lässt die Leichen von Mariamnes Pagen (Hallmann: «Mariamne») Hunden vorwerfen:

«Schleppt nur die Leichen weg und werft sie vor den Tieren,
Dass ihr verdammtes Aass von Hunden sey verzehrt,
Denn solche Hunde sind nicht Sarg und Grabes wert.»

Zu derselben scheusslichen Massregel wollen Hadrians Getreue auch noch die Leiche Sophias (Hallmann) verurteilt wissen. Aber hier verleugnet Hadrian seine sonstige Roheit: man müsse Mut auch an seinen Feinden ehren.

Das brutale Motiv der Rache an den Toten wird noch einmal von der Gottschedin verwendet («Panthea»). Cyrus will sich mit der Selbstmordsühne des Araspes nicht begnügen. Noch an seiner Leiche soll die Strafe vollzogen werden. Welcher Art diese Strafe ist, bleibt unausgesprochen.

Tod des Guten und Bösen.

Auf das Schematische, Typenhafte im dramatischen Arbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts hinzuweisen, hatte ich im Laufe meiner Untersuchung schon vielfach Gelegenheit. Es liess sich häufig eine Übereinstimmung zwischen einzelnen Dramatikern konstatieren, die auch nicht durch die höchstgesteigerte Harmonie nahverwandter Seelen erklärt und entschuldigt werden könnte. Viele Elemente mussten als konventionell gebräuchliche und feste Bestandteile des Durchschnittsdramas bezeichnet werden, deren sich der dramatische Arbeiter nach Bedarf bediente. — Dieser empfindliche Mangel an Persönlichkeit, der die Mehrzahl der Bühnenschriftsteller im 17. und der hier behandelten grossen Epoche des 18. Jahrhunderts charakterisiert, tritt besonders evident in der Darstellung hervor, die dem Ende des guten Menschen und dann dem des Bösewichtes zu Teil wurde.

Zunächst ein paar Worte zur Klärung der Fragestellung, zur Festsetzung des Materials, das diesem Kapitel zugrunde liegt, und seines Umfangs.

Nicht jeglicher dramatisch behandelte Todesfall, der sich in den von uns herangezogenen Dramen vorfindet, soll auf die Frage hin untersucht werden, inwiefern hier der edle und gute oder hässliche und gemeine Charakter des Sterbenden berücksichtigt wurde. Wir fassen vielmehr von vorn herein nur die Sterbeszenen ins Auge, in denen auf dem bösen oder

guten Wesen des Todgeweihten der Nachdruck liegt, die vom Dichter ausgeführt sind, weil ihn die Durchführung der psychologischen Frage fesselt, was in der Seele des Bösen oder Guten angesichts des Todes vorgeht, weil er gewissen Ansprüchen poetischer Gerechtigkeit Rechnung tragen will, oder gar beabsichtigt, durch das von ihm gezeichnete Ende sein Publikum vom Bösen abzuschrecken, zum Guten zu verlocken.

Im 17. Jahrhundert kennt man nur rohe Gegensätze von Gut und Böse. Gestalten, die in der Mitte stehen, sind nicht zu finden. Auch den Weg, auf dem ein «Guter» zu einem «Bösen» wird, sehen wir uns niemals geführt. Nicht einmal eine Differenzierung in den Arten des «Gut- oder Böse-Seins» wird als Bedürfnis empfunden. Der Böse ist Heuchler, Intrigant, Wüstling, Gottesleugner, Mörder, alles in einer Person, zu gleicher Zeit. Nichts ist ihm heilig. Es existiert keine Schandtat, keine Verruchtheit, die ihm nicht zuzutrauen wäre. Diesem waschechten Theaterbösewicht steht ein gleich qualifizierter Theaterengel gegenüber. Die Gestalt, die zur Verkörperung des edeln Elements dient, ist mit Glanz und Licht übergossen. Man kennt also auf der Bühne dieses Zeitalters nur einseitige Steigerung ins Masslose, Undenkbare und eine jeden Vergleich mit wirklichem Leben höhnende Verzerrung.

Meist stellt man nur den Tod des Guten dar. In dessen Leiden — das seinerseits vollständig veräusserlicht wird, fast ohne Ausnahme ist es körperlicher Natur — liegt die ganze Tragik des Dramas im 17. Jahrhundert. Über den Märtyrertod brauchen wir uns hier nicht weiter zu verbreiten. Erstlich ist er im Vorstehenden bereits dargestellt und namentlich im Kapitel Hinrichtung eingehender charakterisiert. Zum andern wird er — entsprechend dem gekennzeichneten Ge-

schmack des Zeitalters — nach der Seite hin gewendet und gedreht, die die reichste Ausbeute an Greueln und Grässlichkeiten verspricht. Sieg und Triumph über alle äussern und innern Feinde werden bestenfalls oberflächlich in konventioneller Wendung berührt. Ein letztes Gebet, mit dem sich der Todgeweihte in der Regel seinem Gott zuwendet, soll von starkem Glauben und Gottvertrauen, von blinder Ergebung in alle Fügungen des Himmels sprechen. Mit wenigen Worten wird das Verhältnis des Edlen zu seiner Umgebung abgetan. Die ewig-gleiche, uns von früher her (vgl. Kapitel Hinrichtung und Selbstmord) bekannte Abschiedszene von Lieben und Getreuen bringt Schenkungen, Verfügungen auch über die eigene Bestattung, viel Jammern, Achs und Ohs (besonders Gryphius: «Carl Stuard») und Tränen. Die Feinde werden in der Regel, ohne dass man sie eines Wortes würdigt, übersehen. Selten werden Flüche oder Verwünschungen ihr Teil; häufiger noch erfahren sie beschämende Güte, werden in das Gebet ihrer Opfer eingeschlossen. Aber all diese Momente, die des Publikums Sinne nicht oder nur in geringem Masse reizen, seine Augenlust unbefriedigt lassen, werden gerne in flüchtiger Eile erledigt; oft bleiben sie ganz vernachlässigt; nur äusserst selten sind sie breiter gehalten und auch dann in der Absicht, das Grausame und Erschreckende, das in der Situation liegt, gewaltsam vorzudrängen. So sehr ist alles Interesse des 17. Jahrhunderts auf die blutigen und grauenhaften Nebenumstände des Todesfalls gerichtet, dass zur Darstellung dessen, was Persönlichkeit, Charakter, Seele des Helden angeht, wenig Zeit bleibt.

Nur aus der stoischen Haltung der «schlesischen» Helden höherer und niederer Ordnung geht hervor, dass ihnen Tod und Todesqualen wenig bedeute. Es

ist ihnen verboten, uns dadurch menschlich näher zu kommen, dass sie von den Leiden der letzten Stunde niedergedrückt werden. Der Gedanke, dass ein noch so schweres Ende besser sei, als ein schmachvolles Leben findet sich übrigens auch wiederholt ausgesprochen. Es ist, wie uns bekannt, für eine Reihe von Selbstmördern der Grund, der sie in den Tod treibt [Lohenstein: Cleopatra, Ambre, Sophonisbe, die Freigelassenen Agathe (« Sophonisbe »), Mnester (« Agrippina ») Iras, Charmium, Diomedes (« Cleopatra ») u. a.].

Die Stimmung, die auf dem Hingang eines guten Menschen liegt, ist bei den Schlesiern keineswegs friedvoll und leidenschaftslos. Wenn die sterbenden Märtyrer auch selbst in stummer Resignation dahingehen, so ist doch der bekanntermassen im Mittelpunkt des Interesses stehende Apparat ihres Leidens, der Hinrichtung, Foltern, des erzwungenen Selbstmordes und der andern begleitenden Greuel zu geräuschvoll, aufdringlich, blutig und fanatisch-erregt, als dass nicht auch der geringste friedfertige Eindruck verwischt werden müsste. Hallmann hat erkannt, dass das blutige Bild des Dahinschlachtens durch kontrastreiche Intermezzi wie friedenatmende Schäferszenen nur verstärkt und verlockender werden kann. Zugleich dient er der Neugierde des Publikums, das immer Neues zu sehen wünscht, und seiner eigenen Freude am Übersinnlichen, wenn er den schwerleidenden Frauen Sophia und Catharina Visionen beschert, die ihnen die nahe Erlösung, den Tod künden (Vgl. Natürlicher Tod S. 122 f. und S. 128).

Ganz in den Fussstapfen der Schlesier wandeln die Verfertiger der Haupt- und Staatsaktionen, wenn es gilt, den Tod eines guten Menschen zu gestalten. Sie fügen dem Gesamtbild keinen einzigen neuen Zug ein.

Erst seit Gottscheds Tagen ist man darauf bedacht, sich tiefer in die Seele seiner Geschöpfe zu versenken.

Keineswegs verschmähte man es zwar, die Anregungen der vorausgegangenen Zeit auszugestalten. Zugleich aber weiss man auch neue Elemente zur Charakteristik edler und grossdenkender Menschen zu finden; Elemente, deren Vermehrung allerdings mit der Häufigkeit ihrer Verwendung nicht gleichen Schritt hielt, so dass wir nach Ablauf weniger Jahre abermals auf eine Schablone stossen, von der sich selbst die grösseren dramatischen Geister der Jahrzehnte, die hier in Betracht kommen, nicht völlig freizuhalten wussten. Zu einer von allem Herkommen losgelösten, allein und vollkommen nach dem individuellen Gepräge des sterbenden Guten bis in die kleinsten Teilchen persönlich ausgemeisselten Sterbeszene ist man auch bis 1770 nicht durchgedrungen.

Die dramatischen Helden des 17. Jahrhunderts brachten nur durch ihre gesamte Haltung zum Ausdruck, dass sie den Tod gering achteten. Höchst selten sprechen sie diese Gesinnung aus. Anders seit Gottscheds Wirken. Nicht genug tun können sich die sterbenden edlen Naturen in Exklamationen, hoch- und eben so hohltönenden Beteuerungen, wie wenig sie der Tod schrecke, was für beseligende Empfindungen er in ihnen auslöse. Die Dramatiker suchen sich gegenseitig in lockenden Schilderungen eines gottgefälligen Sterbens zu übertreffen. Folgende Kette sich steigender Empfindungen, die der Tod hervorruft spricht von diesem Wettkampf. Mustapha (Weisse) nennt den Tod, von dem er sich umfangen fühlt, «süsse Ruhe». Für Brutus (Brawe) ist der letzte Augenblick der «selige». Granville (Brawe: «Freygeist») spricht davon, dass ihn seine Todesstunde «heiter»

dünke, dass ihn « grosse Empfindungen » durchbeben, dass er « ein Glück nahen fühle ». Die «Harmonien der Unsterblichen » hört sein « entzücktes Ohr » im Augenblick der Auflösung. Auch Sophronia (Cronegk) vernimmt « Sphärenmusik, Engelschöre ». Ihr Ringen mit dem unerbittlichen Tod dünkt ihr « süsser Todeskampf » zu sein; ihre Qualen erscheinen ihr als « Seligkeiten », um die man sie beneiden solle. Der Ausruf: « Zu viel, o Gott, zu viel von dieser Himmelslust» liesse sich übrigens auf mehrfache Weise kommentieren. « Freudig » stirbt auch Olint. Ihm ist der Tod « Seligkeit ». Den sterbenden Grandlove (Breithaupt: «Renegat») hält ein «niegefühlt' Entzücken» umfangen. Im übrigen teilt er Olints Empfindungen: «O Glück, wie selig ist der Tod». Auch ihn umklingen Harmonien. Codrus (Cronegk) fühlt trotz der schweren Wunde, die er empfangen hat, keine Schmerzen. Er kann nicht genug betonen: « wie glücklich ich nicht sterbe ». Sein Ausruf: « Im Leben hab ich noch kein solches Glück empfunden » bildet wohl den höchsten Ausdruck der Todeswonne. Denn dass Romeo (Weisse), der nach dem Erwachen Juliens in wütender Verzweiflung gegen den unentrinnbaren Tod tobte, das Ende in den Armen der Geliebten als Wollust bezeichnet, nachdem er sich in sein Schicksal gefunden, ist leichter zu verstehen.

Und all diese überschwänglichen Glücksempfindungen werden von Menschen ausgesprochen, die teure und hohe Güter an das Leben fesseln. Sei es, dass sie die geliebtesten Personen ihrer Umgebung zurücklassen, sei es, dass eine zum Segen eines ganzen Volks geführte Herrschaft nach ihrem Tod ungewissem Schicksal entgegengeht, oder dass sie ihre Menschenliebe, ihren Christenglauben zu schöneren Früchten führen könnten, als aus ihrem Tod erspriessen. Lebenswahrer und auch für die Zurückbleibenden

weniger kränkend als die sonst gebräuchlichen Jubelrufe über das beendete Leben sind Saras (Lessing) Worte: « Die Annäherungen des Todes sind so bitter nicht. »

Dass solche Charaktere wie die eben genannten Gott und der Vorsehung keine Vorwürfe über ihren Tod machen, keine Klagen laut werden lassen, bedarf nicht besonderer Erwähnung. Felsenfestes Vertrauen, dass alle Schickungen des Himmels zu gutem Ende führen, ist ihnen eingeboren. Im 17. Jahrhundert diente zum Ausdruck dieser Zuversicht ein dem Tod unmittelbar vorangehendes Gebet; zwar nicht seinem Inhalt nach; denn dieser ist völlig indifferent, niemals ist das Vertrauen in Worten ausgedrückt; wohl aber durch den zugrunde liegenden Gedanken, dass kein anderer als ein gottergebener Mensch seine letzten Kräfte zum Gebet sammelt. — Gryphius wandte übrigens zu demselben Zweck noch ein weiteres Mittel an: Catharina von Georgien und Papinian sind so sehr von dem Bewusstsein durchdrungen, die höheren Mächte leiteten alles zu ihrem Besten, dass sie nicht eigenmächtig in ihr Geschick einzugreifen wagen und die Rettung, die Mittel ausschlagen, die sich ihnen bieten, dem Tod zu entrinnen.

Im Drama des 18. Jahrhunderts findet dieser gottergebene Fatalismus vielgestaltigen Ausdruck. Am meisten in direkt darauf hinzielenden Wendungen, die einzeln hier aufzuführen ich wohl unterlassen darf.

Nur auf die Worte Saras, die sich von der kaum denkbaren Entäusserung alles Persönlichen, die die Regel bildet, emanzipiert, will ich hinweisen. Wenn sie sagt, « man darf die Fügungen des Höchsten nicht zu richten wagen », so spricht sie zugleich aus, dass sie noch Wünsche an das Leben zu stellen hatte,

dass sie nur ungern scheidet. Solche Haltung ist bei den andern Dichtern verpönt. Die Idee, das Prinzip, das ihre sterbenden Heldengestalten verkörpert, darf nicht im mindesten dadurch getrübt werden, dass der Sterbende auch nur leise durch natürliche selbstisch-menschliche Regungen an seine Erdgeborenheit erinnert.

Selbst für den Tod, der mit Liebe, Familienglück, Freundschaft, beglückender Wirksamkeit ein Ende macht, muss man den höheren Mächten dankbar sein. Am ersten noch ist Dankbarkeit bei einem Mann zu begreifen, dessen Erdentage ohnedies gezählt sind, den der Schlachtentod vor dem eines germanischen Helden unwürdigen und ihm verhassten Dahinsiechen bewahrt. Und wahrlich « einen schöneren Tod konnte kein Deutscher sterben » als Siegmar (Klopstock: « Hermannsschlacht »).

Die freudigen und glücklichen Empfindungen, die die meisten über ihren Tod aussprechen, machen eine ausdrückliche Dankesäusserung gegenüber der Gottheit unnötig. Dafür aber muss jedes kleine Moment, das die Sterbestunde erleichtert oder zu erhellen vermag, auf die unerschöpfliche Gnade der Götter zurückgeführt werden. Codrus (Cronegk) geht mit Worten heissen Dankes dahin, da die Götter ihn noch die Erfüllung des delphischen Spruchs erleben liessen; Sophronia (Cronegk), da Gott aus der erwarteten Vernichtung, die der Sultan den Christen angedroht hatte, Duldung für sie hervorgehen liess, da er Aladins harten Sinn erweichte. Granville (Brawe) spricht überströmende Dankesgefühle aus, weil ihm die « ewige Güte die Glückseligkeit der Rechtfertigung noch gönnt ». Merkwürdig ist das Ansinnen, das Brutus (Brawe) an die Götter stellt und wozu er sie durch vorweggegebenen Dank zwingen zu können glaubt:

«— — — — Richtend schwebt über dir
Der Arm der Götter. — Und dein Vater muss
Es sehn, Unwürdiger! und muss dem Grimm
Der Götter danken, die an seinem Sohn'
Ihn rächen — — — —».

Pharisäische Tugendbolde sind diese Gestalten in so hohem Mass, dass sie es nicht nötig haben, die Götter um Nachsicht für ihr zurückliegendes Leben und um Vergebung ihrer Schulden zu bitten. Wenn nicht Gottsched bei seinem Publikum befürchtete, als Verfechter des Selbstmords aufgefasst zu werden, — wogegen er in erregtem Ton protestiert: «Nein, den Selbstmord wollen wir niemals entschuldigen, geschweige denn loben» [1] — so würde es Cato nicht einfallen, auszurufen: «Ihr Götter! hab ich hier vielleicht zu viel getan: ach so vergebt es mir».

Auch des Brutus Bitte um Vergebung der raschen Tat, mit der er seinem Leben ein Ende machte, ist unter derselben Voraussetzung zu erklären.

Je weniger diese überirdisch selbstlosen Geschöpfe für sich vom Himmel zu erbitten haben, um so mehr wissen sie für Freund und Feind zu erflehen.

Einerlei ob die dramatischen Figuren christlichen oder heidnischen Bekenntnisses sein sollen, sie dienen fast ohne Ausnahme zur Exemplifizierung christlicher Grundsätze. Dies erhellt am besten aus der Stellung, die die edlen Charaktere angesichts des Todes ihrer Umgebung gegenüber einnehmen. Auch in dieser Frage finden wir Anregungen des 17. Jahrhunderts ausgebaut; zum Teil in geradezu bizarrer Verzerrung und Einseitigkeit.

Seinen Feinden muss man verzeihen. Wir haben in der ganzen Dramenliteratur des 18. Jahrhunderts bis

---

[1] Vergl. Vorrede zum «Cato».

zur Sturm- und Drangperiode nur einen Fall vorfinden können, in dem der sterbende Gute sich nicht sofort über alle Gefühle der Erbitterung, des Hasses gegen seine Feinde hinaussetzt, nicht gleich mit grosser Gebärde und versöhnenden Redensarten ihnen die Hand bietet. Und zwar wären gerade in diesem einen Ausnahmefall verzeihende Gefühle nicht allein verständlicher, als an so vielen andern Orten; wenn der Dichter vielmehr den einfachen Spuren des Lebens folgte und sich nicht des Bühneneffektes wegen in Spitzfindigheiten verstrickte, dürfte er hier keine andern Platz greifen lassen. Brutus (Brawe) flucht zwar dem Sohne nicht, aber sein Handeln ist schlimmer als Fluchen. Roh enthüllt er dem reuigen, verzweifelnden Marcius das furchtbare Geheimnis, dass er seinen eigenen Vater in den Tod getrieben habe. Brutal ist die Äusserung des Brutus, dass ihm der vermeintliche frühe Tod des Sohnes nun ein Segen wäre. In unmenschlicher Verblendung muss er, als sich Marcius ihm, Verzeihung flehend, zu Füssen geworfen hat, den blutüberströmten und schon vom Tode entkräfteten Arm drohend gegen den Sohn erheben; ohne dass die Motivierung durchgeführt wird, erfolgt plötzlich ein jäher Umschwung in Brutus' Stimmung. Aus dem eben noch entmenschten, toddrohenden Unhold wird ein süss sentimentalischer, tränenreicher, vergebender Vater.

Wir wollen hier nur einige der Entartungen betrachten, zu denen das Bestreben, selbstlose Versöhnlichkeit zu zeichnen, führte. Mustapha (Weisse), der aus der Hand des tyrannischen Vaters den Tod empfangen hat, vergisst über seinem Bemühen, sich in letzter Stunde mit dem Vater zu versöhnen, ganz sein geliebtes Weib und Kind. Kaum kann er, aus der Ohnmacht erwacht, sich schwach nur rühren, da ergreift er die

Hand, die ihm den Tod gebracht hat, und küsst sie. Inbrünstig betet er für seinen Mörder. Geradezu geschmacklos aber ist die Situation, die Weisse für den Augenblick diktiert, in dem Mustapha glaubt, dass er am Ende sei.

Mustapha: « Mein Vater — deine Hand! — wie glücklich! ach wie süsse!
Drück sie mir an den Mund — dass ich sie sterbend küsse. »

Den Höhepunkt aller Sinnwidrigkeit bildet die Bitte Mustaphas, sein Vater möge ihm verzeihen. Der Mörder ihm, an dem nicht ein Atom von Schuld haftet!

Ganz dieselbe Umkehrung der tatsächlichen Verhältnisse spiegelt sich auch in des grossmütigen Granville Seele (Brawe: « Freygeist »). Er hat keinen andern Gedanken, als sich vor dem Freund zu rechtfertigen; er, der Wohltat über Wohltat auf Clerdon häufte, dem kein Opfer zu gross war für den Freund, und den dieser damit lohnte, dass er ihm in aufgezwungenem Zweikampf, ohne ernstliche Gegenwehr zu finden, den Degen durch den Leib rannte! Granville bittet den, der sein Leben, das Glück seiner Schwester vernichtet, ihre Freundschaft verraten hat, um Versöhnung; fleht ihn an, ihn zu umarmen! segnet ihn, betet für ihn! vergiesst Tränen des Mitleids! Ja, er dringt dem haltlosen Menschen die Hand seiner Schwester und die Hälfte seines Vermögens auf!

Es ist klar, dass solche Naturen jedes Wort meiden, das auch nur den leisesten Vorwurf gegen ihren Mörder enthalten könnte, dass sie vielmehr dessen Selbstvorwürfen Einhalt gebieten (Granville), des Mörders Tat, der sie zum Opfer fallen, beschönigen und ihn trösten (Grandlove, Breithaupt: « Renegat »).

Aber nicht nur lieben und segnen soll man die, die uns hassen,sondern ihnen auch wohltun, lautet das

grosse christliche Postulat. Und auch danach handeln unsre sterbenden Helden. Nicht selten vergelten sie den Tod, den sie empfangen haben, damit, dass sie ihrem Mörder das Leben, dessen Verlust ihm droht, erhalten. Sara (Lessing) lässt sich den Zettel, auf dem die Marwood ihr Verbrechen triumphierend gestanden hat, reichen und zerreisst ihn mit Aufwand ihrer letzten Kräfte. Dann müssen ihr der Vater und der Geliebte versprechen, von einer Verfolgung und Bestrafung abzustehen. Mellefont, der, im Grund, Ursache aller Leiden, die Sara erduldet, und ihres Todes ist, soll nach ihrem Wunsch in Sir William einen liebenden Vater erhalten. Die kleine Arabella, das unschuldige Kind aus der Marwood und Mellefonts Verbindung, wünscht sie in ihrem väterlichen Haus aufgenommen zu sehen. Selbst im letzten Augenblick noch ist sie nur darauf bedacht, die Leiden anderer zu mildern. Sie hat die stummen Selbstvorwürfe ihres Kammermädchens wohl bemerkt und bittet, dass ja sie niemand der Unvorsichtigkeit, die sie begangen, beschuldige. An allem Unheil, das sich über Granville (Brawe: « Freygeist »), seine Schwester und seinen Freund Clerdon ergossen hat, trägt der Schurke Henley allein die Schuld. Wohl weiss dies Granville. Und doch legt er sich, als Clerdon seine Rachegedanken ausspricht, ins Mittel und bittet für den Frevler um Schonung und Verzeihung.

Prinzessin Clorinde (Cronegk: « Olint und Sophronia ») will den in seinen Christenhass verbissenen Ismenor ermorden, als sich ihr die schändliche Tat enthüllt, die der Priester an Sophronia begangen. Diese aber wirft sich ihr in den Weg und rettet ihrem Mörder durch Auseinandersetzungen das Leben, in denen sie die Theorien des Christentums breit darlegt.

Noch mehr fällt ins Gewicht, wenn die Sterbenden ihre Feinde nicht nur leiblich, sondern auch seelisch

zu retten suchen. Wenn sie sie dem Christenglauben und den Wohltaten desselben, für die ihr Tod ja ein wohl konstruiertes Beispiel ist, zuzuführen sich bestreben: Granville (Brawe), Grandlove (Breithaupt), Olint und Sophronia (Cronegk).

Die ausserordentlichste Tat aber liegt darin, dass der edle Mensch, der sich bisher von allen, auch den geringsten Makeln rein zu halten bemühte, noch sterbend eine Sünde, eine Lüge auf sich lädt, um den wahren Täter der Strafe entzogen zu wissen. Granville (Brawe: « Freygeist ») hat den Dienern, die ihn fanden, erklärt, er sei von unbekannter Hand ermordet worden. Clerdon selbst bittet er inständig, der Schwester nie den wirklichen Täter zu verraten.

Emilia Galotti (Lessing) hat ihren Vater gezwungen, die Waffe gegen sie zu führen. Eine ganz natürliche Folge davon ist es, dass sie den wahren Täter zu verheimlichen sucht. Dass sie aber sich nicht scheut, im Augenblick des Todes mit der Lüge vor der Welt noch die schwere Sünde des Selbstmords auf sich zu nehmen, um den Vater zu retten, spricht für ihre Grösse.

Keiner weiteren Erwähnung bedürfen mehr Elemente, die uns durchaus selbstverständlich erscheinen, die überdies bereits das 17. Jahundert in gleicher Gestaltung geboten hatte. In dem Wunsch, Freunde und Gesinnungsgenossen auch im Tode noch zu erfreuen, liegt ganz und gar nichts bemerkenswertes. Solch' ein durchaus alltäglicher Zug verdiente keineswegs eine so breite und regelmässige dramatische Darstellung, als er sie fand. Wenn wir uns die Gesamtstimmung zurückrufen, mit der die Durchschnittsdramatiker der Jahrzente 1734—70 eines Guten Tod charakterisieren, so können wir zusammfassend auf die abgeklärte Ruhe, den himmlischen Frieden, die leidenschaftslose Heiterkeit, in der diese Geschöpfe hinübergehen, hinweisen.

Alle Elemente dagegen werden in Aufruhr gebracht, wenn es gilt den Tod eines Bösewichts darzustellen. Die Schlesier wissen zwar noch nicht das Ende des Bösen einheitlich zu gestalten, jede seiner Äusserungen, seiner Empfindungen aus seinem Charakter herzuleiten. Wir finden bei ihnen mancherlei Züge, die jedes Verhältnis, jede Verbindung mit dem Einzelfall, zu dessen Beleuchtung sie gebraucht werden, missen lassen; ja, solche sogar, die in direktem Widerspruch zur Persönlichkeit des Sterbenden stehen. Dieser Mangel organischer Gestaltung wundert uns nicht mehr. Wir sind ihm ja schon wiederholt begegnet. Der Katalog der für Sterbeszenen gebräuchlichen Elemente wird auch in dieser Frage von den schlesischen Dramatikern zu Rat gezogen, und gar häufig sehen wir die Auswahl nur unter dem Gesichtspunkt der Effekthascherei, ohne Rücksicht auf das Gesamtbild getroffen. Selbst das Schema, das beim Märtyrertod Anwendung findet, wirft seine Schatten auf den Tod des Verbrechers. Über typische Erscheinungen kommt man nicht hinaus. Trotz aller Brutalität und Roheit des Jahrhunderts hat man nicht den Mut, konsequent zu sein, nicht die Kraft, den Bösewicht auch als vollkommenen Bösewicht in den Tod gehen zu lassen. Gewisse mildernde Züge weist jeder auf. Die Charakterlosigkeit, im Augenblick des Todes sein ganzes Leben zu verleugnen, ist der gebräuchlichste von ihnen.

Climenes (Hallmann: « Antiochus ») verflucht die Tat, der Hermogenes zum Opfer fiel. Reue beseelt ihn ganz und gar. Der hündisch gemeine Achmet (Lohenstein: « Ibrahim Sultan ») gesteht nicht einmal sein Verbrechen zu und sucht alle Schuld von sich abzuwälzen.

Auch Sultan Ibrahim (Lohenstein) macht sich Vorwürfe, allerdings nur weil er seine Widersacher nicht

grausamer alle vertilgt und so die Möglichkeit, von ihnen überwunden zu werden, beseitigt hat.

Diese «Zagheit» lässt ihm auch sein Los verdient erscheinen. Auch Climenes (Hallmann) ergibt sich in sein Schicksal, das die Vorsehung ihm bereitet, mit dem Gefühl, nur die gerechte Strafe für sein Verbrechen zu erleiden. Als «der Götter Recht» bezeichnet Theodoricus (Hallmann) sein Ende. Nur Achmet (Lohenstein: «Ibrahim Sultan») ist weit von der Erkenntnis entfernt, dass der Tod die gebührende Strafe für seine Schandtaten sei. Wir müssen es allerdings mehr für eine Charakteristik seiner Todesangst als seiner Verworfenheit ansehen, wenn er, der Höllenknecht, den Himmel um Rache an seinen Mördern anruft.

Auch das Verhalten der sterbenden Bösen zu ihrer Umgebung enthält im Drama des 17. Jahrhunderts manchen Zug, der von ihrer Umkehr zum Guten spricht. Gerade hier finden wir kein Motiv, auf das wir nicht früher schon, namentlich beim ungerechten Tod einer der vielen edlen Figuren gestossen wären. Selbst die triviale Wendung: «lass König aus dem Blut dir Siegesfahnen färben» tönt aus Climenes' Mund wieder. Lätus (Gryphius: «Papinian») und Agrippina (Lohenstein) stacheln die Schergen, denen sie nicht mehr entrinnen können, durch hetzende Reden auf, wohl in der Hoffnung, dadurch schneller zu enden. Die bekannten Motive, dass der Sterbende Bestimmungen für seine Nachfolger und die vormundschaftliche Regierung trifft, Sorge trägt für die eigene Bestattung, seine Umgebung bittet, nicht um ihn zu trauern, hat Hallmann beim Tod des Theodoricus untergebracht. Ganz wie seine Piso, Fenius Rufus («Epicharis») u. a. lässt Lohenstein den feigen Achmet («Ibrahim Sultan») um Gnade für sein Leben winseln.

Dass man einen bösen Menschen sich dem Tod gegenüber nicht anders als von unsäglicher Angst befallen vorstellen kann, darin stimmen die Schlesier überein. Theodoricus will in seiner Todesangst nicht allein sein. Er lässt « alle herbeirufen ». Die knechtische Feigheit Achmets spricht genug für seine Qualen. Von Sultan Ibrahims Furcht entwirft Ambres Geist ein anschauliches Bild:

« Schaut, wie ihm schon zu Berge steht das Haar.
Wie ihm kein Puls, wie schnell ihm's Herze schlägt.
Wie als gefrorn jedwedes Glied ersitzt.
Wie Nas' und Mund, der vor nur Rasungs-Jäscht geschäumet
Und Dräuens Rauch gedampft, der Furcht itzt Platz einräumet.
Die Stirn erstirbt und kalten Angstschweiss schwitzt.»

So qualvoll und entsetzlich ist die Angst der Bösen vor dem Tode, dass manche von ihnen danach trachten, diese Qualen zu kürzen und ihr Ende zu beschleunigen.

Climenes (Hallmann: «Antiochus und Stratonica»):

«Ach, welche Höllenangst will sich mit mir vergatten.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Wer nicht mehr hoffen darf, der stirbet mit Begier.»

Sultan Ibrahim beabsichtigt, um nicht warten zu müssen, bis seine Henker kommen, sich selbst den Tod zu geben und zwar, da ihm alle Waffen hiezu fehlen, auf eine eigentümliche Weise. Er will eben: « An diesen Mauern uns behertzt den Kopf zerstossen », da gebietet Ambres Geist ihm Einhalt.

Mit der Todesangst überfallen den sterbenden Bösewicht Gewissensqualen, die sich zu Gesichten steigern. Sämtliche Geistererscheinungen, die sich im schlesischen Drama vorfinden, werden wohl kaum anders gemeint

sein, als dass sie die erregten Phantasiebilder, die vor des sterbenden Seele auftauchen, dem Publikum besser veranschaulichen sollen. Zum mindesten können sie alle dahin ausgelegt werden, wie wir an einem Beispiel (vgl. Kapitel «Natürlicher Tod» S. 121 ff.) gesehen haben. Denn sie teilen sich ausser dem Sterbenden niemandem mit. Ibrahim Sultan, der nur «Gespenster zu Mitgefährten hat», den scheussliche Träume befangen halten, wird noch durch Ambres Geist gepeinigt, die für den Raub «ihrs Jungfraun Wachs', des Keuschheits Honigs» an ihm Rache nimmt. Von all' den Erscheinungen, die ihn umgeben, von den Henker- und Gespenstermassen, die auf ihn eindringen, wird ausser Ambres Geist und den vier Stummen, die ihn zu erwürgen gesandt sind, nichts vorgeführt. Als Climenes (Hallmann: «Antiochus und Stratonica») in der Kerkernacht sich seiner Reue hingibt, erscheint ihm, «während die Erde, die selbst um Rache schreyet, bricht», des ermordeten Hermogenes' Geist in dem greulich blutigen Zustand, den die Dolche der Mörder verschuldet haben. Das Schreckgespenst verheisst ihm die furchtbarsten Foltern, die es in scheusslichen Farben ausmalt. Rache heischend und seinen nahen Untergang kündend bedrängen die Geister der Ermordeten den Theodoricus (Hallmann) im Traum. Gerade so wie Polehs Wahnbilder (Gryphius: «Carl Stuard») wird dieser Traum des Theodoricus szenisch dargestellt. In einem Fall nur leiten die Geistererscheinungen den nahenden Tod des Bösewichts nicht ein, sondern dienen für sich allein zur Befriedigung des poetischen Gerechtigkeitspostulats. Der uns im Reyen der 4. Abhandlung des «Papinian» (Gryphius) vorgeführte Traum Bassians stellt dar, wie Rachegeister und die Gespenster der Ermordeten an dem Dolch schmieden, durch den der Unmensch seinen Tod finden soll. Dieses Ende Bassians ist übrigens

gar nicht mehr in dem Gryphius'schen Trauerspiel behandelt.

Wenzeslaus' Tod (Haupt- und Staatsaktion: «Johannes von Nepomuk») stellt gegenüber dem bei den Schlesiern üblichen Brauch, den Tod eines Bösewichts auszugestalten, einen nicht geringen Fortschritt dar. Obwohl gerade sonst nicht den Haupt- und Staatsaktionen eine besondere psychologische Tiefe nachgesagt werden kann, zeigt sich hier ein durchaus folgerichtiger, in sich abgerundeter Charakterbau. Vor allen Dingen besitzt die Frevlernatur des Wenzeslaus mehr Rückgrat als seine schlesischen Vorgänger. Zum erstenmal glauben wir wirklich, dass ein böser und gewalttätiger Mensch vor uns ist; nicht eine Drahtpuppe, hinter deren sämtlichen Bewegungen wir die dirigierende Hand des Dramatikers bemerken, die angesichts des Todes in reuiger Angst und der Verzweiflung, nie wieder das Verbrochene gut machen zu können, zusammenbricht. Dass auch Wenzeslaus nicht von Todesfurcht ganz frei ist, lässt sich nur aus seinem Verhalten bei der Nachricht entnehmen, das Volk sei gegen ihn aufgestanden und alle Wege ihm, zu entkommen, versperrt: er gibt die unsinnigsten Befehle zur Vertilgung des Pöbels, bringt seinem getreuesten Anhänger in eiserner Umarmung fast den Tod, verfällt in seinem Irrsinn aus gellendem Lachen in schluchzendes Weinen. Über seine Herrscherrechte und Pflichten hat er sich nie den Kopf zerbrochen. Zum erstenmal treten Verhältnisse an ihn heran, die er nicht einfach durch barsche Befehle meistern kann; und wie ein eigensinniges Kind versteift er sich auf den Wunsch: «Ich will nicht sterben»! Dass er irgendwie gefehlt, dass das Schicksal ihm seine Lage als Sühne für seine Verbrechen bestimmt hat, kommt ihm nicht in den Sinn. Er kennt nur den Wunsch

zu leben: «Meine Faust soll zeigen, dass ich auch wider den Himmel streben kann». Er flucht der «Untreue des Himmels», als er merkt, dass sein Tod unausbleiblich ist. Unter brennenden Schmerzen «fährt er zur Hölle». Seine Erregung wäre mit den genannten Mitteln anschaulich genug gezeichnet. Es bedürfte nicht solch naiv komischer Schreckbilder, wie sie vor seine wirre Phantasie treten: «Ha, was wollen die Elephanten? oh wehe, die Moldau sperret hren nassen Schlundt auf und will mein Grabmahl sein. warumb so Vielle tausend über mich allein.»

Der Fortschritt gegenüber den schlesischen Dramen ist unleugbar. Allerdings könnte auch diese Sterbeszene das Ende jedes beliebigen Übeltäters darstellen. Sie ist keineswegs auf Wenzeslaus und die Voraussetzungen gerade dieses Dramas zugeschnitten. Ausserdem herrscht hier, wie im schlesischen Drama, ein deklamatorischer Ton in der poetischen Diktion vor, der die Greuel und Geistererscheinungen der Schlesier wie den Realismus dieser Haupt- und Staatsaktion undramatisch und ledern erscheinen lässt. Dies schwindet zwar auch in den hier noch behandelten weiteren Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts nicht. Aber in anderer Hinsicht merken wir deutlich vorwärtsschreitende Entwicklung. Der Charakter des Bösewichts wird strenger, einheitlicher und persönlicher durchgeführt.

Bevor wir auf die Figuren, die uns dieses Vorwärtsschreiten verkörpern, zu sprechen kommen, wollen wir bei den mehr reaktionären, den Übergang markierenden Gestalten stehen bleiben. Dies sind vorzüglich solche, deren Schöpfer in seiner ganzen Arbeit vom schlesischen Drama noch abhängig ist, oder episodische Figuren. Den Charakteren, die, ihrer Wurzel nach nicht schlecht, als Irrgeleitete, Verführte zu betrachten sind, muss man von vornherein, ohne sie vom

schlesischen Drama beeinflusst zu nennen, ohne dass ihnen wegen episodenhafter Bedeutung typische Motive verliehen zu sein brauchen, die Züge zubilligen, mit denen die Schlesier den Tod des Bösen charakterisierten.

Vor allen Dingen ist den eben genannten drei Kategorien von Bösen Reue eigen. Die Irrgeführten, die nun erst sehen, wohin sie ihr Wahn oder ihr böswilliger Freund gelockt hat, müssen sich mit Abscheu von ihren Wirrungen abwenden [Zapor (Breithaupt: « Renegat »), Clerdon (Brawe: « Freygeist »), Marcius (Brawe: « Brutus »), Hellmich (Weisse: « Rosemunde »)]. Für Paulus (Ayrenhoff: « Aurel ») und Osman (Krüger: « Mahomed »), deren Ende ganz episodisch eingeflochten wird, bietet Reue die grösste Möglichkeit gedrängter Behandlung. Krüger wandelt, obwohl ihn Gottsched in seine deutsche Schaubühne aufnahm, durchaus schlesische Bahnen. Deswegen darf Kiosem nicht mit Selbstvorwürfen sparen, muss ihren Ehrgeiz verwünschen: « Verflucht sei all mein Tun », muss den Geist des Sohnes bitten, ihrer nicht zu schonen: « Die allergrösste Pein ist kaum genug für mich ».

Wie den « schlesischen » Bösewichtern, scheint auch all' diesen Typen ihr Ende wohlverdiente Sühne, die der Himmel ihrer Taten wegen über sie verhängt. « Zehnmal hab' ich's verdient » (Hellmich, Weisse: « Rosemunde »). Zapor (Breithaupt: « Renegat ») bittet den « fürchterlichen Gott » um Gnade; nur durch diese kann er Vergebung erhalten und Frieden im Jenseits; er weiss, dass er jedes Recht auf Verzeihung verwirkt hat. Ohne Murren erduldet Osman (Krüger: « Mahomed ») die Todesbusse, die seinem Verrat folgte.

Die ernste Reue dieser Gestalten äussert sich weiter darin, dass sie ihrer Umgebung, ja sogar sol-

chen, denen sie eben noch nach Leben und Besitz trachteten, wohlwollend und freundlich gegenüber treten. Nur daran, Mahomeds Verzeihung zu erlangen denkt Osman. Als sie ihm geworden ist, weiss er sich vor Dankesbezeugungen und guten Wünschen kaum mehr zu fassen. Auch der Verräter Paulus stirbt, Segen auf Trajans Haupt erflehend (Ayrenhoff: « Aurel »). Hellmich (Weisse: « Rosemunde ») erwartet von Longin kein Mitleid, keinen Trost; er fordert ihn sogar dazu auf, ihm zu fluchen; denn er weiss, dass nichts anderes ihm gebührt. Kiosem ist im Kerker allein; als sie die stummen Würger sieht, gibt sie sich mit einer kurzen Aufforderung, rasch ein Ende zu machen, in die Hand der Schergen. Zapors irre Seele ist so von den Schreckbildern seiner Phantasie erfüllt, dass er der Anwesenden nicht mehr gewahr wird.

Obwohl diese Kategorie von « Bösen », die wir eben behandeln, den Tod als Sühne ihrer Taten und Zuflucht vor den Qualen des Gewissens betrachtet, können sie sich der Furcht vor dem ungewissen Los, das ihrer harrt, nicht erwehren.

Kiosem empfindet « die martervollen Schläge, die ein beflecktes Herz beym Tod empfinden kann ».

Sie « kann nicht länger leben, und muss im Tode
selbst vor Furcht und Schrecken beben ».

Osman: « Wie ängstlich stirbt der nicht, der lasterhaft
verdirbt ».

Als Zapor den Streich gegen sich geführt hat, reissen ihn « Schauder » fort; von verzweifelter Angst ist seine Frage durchbebt: « Wo werd' ich hingerathen? »

Aus dieser Todesangst und dem Schuldbewusstsein heraus werden die Visionen geboren, die den

Sterbenden an die Grenze der Vernunft führen. Auf Kiosem dringen «die vielen Schaaren» ein,

«Die meine Mordbegier, die meine Wut erfahren;
Ich seh das viele Blut, das meine Faust vergoss,
Um Recht und Rache schreyn».

Der Verzweiflung nahe irrt Zapor nach des Vaters Verscheiden auf der Bühne umher; seine verworrenen Sinne zaubern ihm bald wieder des Teuern Bild vor. Die anfängliche Freude darüber wandelt sich rasch in jähes Entsetzen:

«Ein Strom von Blut rauscht hinter ihm darnieder.
Welch Schrecken zieht mit ihm, welch fürchterliches Heer,
Welch Schwarm von Furien braust hinter ihm daher».

Mehr und mehr nehmen den Vatermörder seine Phantasiegebilde gefangen. Sein Herz gibt er den Rachegeistern, es zu zerfleischen. Die Grade seiner Entrückung schwanken auf und ab, bis er endlich, ohne recht zu wissen, was er tut, sich den Dolch in die Brust stösst und erst für die letzten Augenblicke wieder ganz klar wird.

Die eigne Missetat quält Hellmich im Sterben. Ganz genau sieht er, wie alles war, als er den treuen Freund, um sein Weib zu besitzen, den nichtsahnenden, vertrauenden niederstiess; er sieht ihn in seinem Blut liegen, hört sein fürchterliches Keuchen, sein Röcheln!

Schon diese Phantasien bringen zum Ausdruck, was, ihnen allen nach Gottsched gemein, eine Schranke zwischen dieser und ihrer früheren Gestaltung aufrichtet. Die Schlesier kannten nur Visionen, Traumbilder usw., die dem Publikum auch szenisch dargestellt wurden. Jetzt — und wir dürfen dies wohl als Zeichen einer gewissen Verinnerlichung auffassen — muss sich das Publikum der Mühe unterziehen, aus den

Worten des Sterbenden sich selbst die Wahngebilde, die diesen schrecken, mit der eigenen Phantasie aufzubauen. Der Dichter greift nicht mehr bequem unterstützend ein. Dem Auge werden keine Geistererscheinungen, «stille Vorstellungen» oder ähnliches mehr geboten.

Die bisher behandelten Todesfälle von Übeltätern aus dem 18. Jahrhundert würden allein eine strenge Scheidung zwischen der Darstellungsweise der Schlesier und des Dramatikerkreises um und nach Gottsched in dieser Frage nicht zulassen. Bis auf geringfügige Elemente ist völlige Gleichartigkeit festzustellen.

Wohl aber ist eine einschneidende Scheidelinie zu ziehen zwischen den schlesischen Bösen und der Gruppe, die wir zum Schluss behandeln.

Sultan Ibrahim (Lohenstein) und Wenzeslaus («Johannes von Nepomuk») waren auch sterbend noch ihrem bösen Prinzip getreu. Diese Charakterstärke oder Hartnäckigkeit bildet das Element, das die Gestalten unseres letzten Kreises verbindet. Wir wissen, dass der Kampf gegen die Freigeisterei, die in vielen Sterbeszenen des 18. Jahrhunderts verfochtene Tendenz ist. Warnen wollte man davor, dem rechten Gott abtrünnig zu werden, indem man im Tode eines Bösewichts das furchtbare Strafgericht des Himmels ausmalte. Aber nicht allein auf die Augenblicke des Todes sollten die sühnenden Qualen beschränkt sein; das Publikum musste mit dem Bewusstsein entlassen werden, dass über den Tod hinaus der Gottheit rächende Hand an dem Verbrecher Sühne nimmt. Lässt man den Bösewicht tief ernste Reue über sein vergangenes Leben fühlen, so wird er selbst, in der Hoffnung, seine Reue trage ihm Vergebung ein, die Pein des Augenblicks weniger empfinden. Der Eindruck auf das Publikum wird

ebenfalls durch das Bewusstsein, dass des reuigen Sünders Vergebung harre, wenig dem vorgesetzten Ziel des Dramatikers entsprechen. Bleibt dagegen der Bösewicht verstockt, so erscheinen die Schrecken des Todes nur als gelinde Vorboten der unsäglichen Leiden, die den Abgeschiedenen erwarten.

Mit einer solchen Charakterisierung des Bösen müsste nicht notwendigerweise der Fehler verbunden sein, den Lessing an Weisses «Richard III.» im 79. Stück der Hamburgischen Dramaturgie tadelt: dass nämlich solch eingefleischte Teufel nicht den geringsten Zug mit uns gemeinsam haben, dass das Publikum weder die leiseste Furcht für sich empfindet, noch Lehren zieht aus dem qualvollen Ende eines Verruchten, dessen Untaten kaum menschenmöglich sind. Ausser Weisse, der allerdings noch einmal in seiner «Rosemunde» einen mit teufllischer Scheusslichkeit übergossenen, unmöglichen Typ zeichnet, ist keiner der zeitgenössischen Dramatiker in der Schwarzmalerei so weit über die Grenze aller Wahrscheinlichkeit hinausgegangen. — Die letzten Bemerkungen betrafen die gesamte Charakterzeichnung, wie sie aus dem ganzen Drama herausstrahlt. In diesem Punkt gehen, zwar nicht dem Wesen aber dem Grad nach, die bösen Charaktere auseinander. Die Todesszenen dagegen, in denen der Sterbenden störrisches Festhalten am Bösen dargetan werden soll, sind wieder einmal über einen Leisten gespannt. Wir skizzieren noch rasch die typischen Merkmale.

Über ihr Leben, ihre Taten machen sich diese Figuren keine Vorwürfe. Endweder gehn sie schweigend, aber immerhin mit einiger Befriedigung über das Vergangene hinweg [Araspes (Gottschedin: «Panthea»), Atreus (Weisse: «Atreus und Thyest»), Richard III. (Weisse)], oder sie brüsten sich in höhnen-

dem Triumph ihrer Laster [Henley (Brawe: « Freygeist »), Publius (Brawe: « Brutus »), Rosemunde (Weisse)].

Dem reuigen Verbrecher ist Jammern, Klagen, alle und jede Äusserung von Verzweiflung und Todesangst angepasst. Der verstockte Böse darf nicht zugeben, dass in den Todesaugenblicken der Sieg der guten Mächte beginnt. Todesangst darf er nicht äussern. Seine wahren Empfindungen muss er verbergen; Gleichgültigkeit heucheln gegenüber dem Schicksal, das ihm bevorsteht. Von Gott und höheren Mächten wollen diese Figuren nichts hören [Rosemunde (Weisse)]. Sie wissen sich von Himmel und Erde ungeliebt [Fausta (Weisse: « Krispus »)]. Sie zürnen dem Himmel, fluchen dem Geschick und schmähen Gott [Ulfo (J. E. Schlegel: « Canut »), Richard III. (Weisse)].

Noch sterbend sinnen sie nur Böses. Hass ist die einzige Empfindung, die sie gegen die Zurückbleibenden erfüllt, einerlei ob diese in feindlicher Zurückhaltung oder mitleidsvoller Teilnahme ihrem Sterben beiwohnen. Publius (Brawe: « Brutus ») vergeudet seine letzten Kräfte, indem er Wut und Hass gegen Brutus speit. Atreus (Weisse) vermaledeit den Ägisth. Nicht dass er sterben muss, dünkt ihm unerträglich. Dass der verhasste Bruder, auf dessen Tod er mit wollüstiger Zuversicht gerechnet hatte, ihn überleben wird, das ist ihm die höchste Pein. Sein ohnmächtiges Toben reisst ihn zu den scheusslichsten Verwünschungen hin: — — — (Zu Ägisth)

« Dass ich dich nicht aus deiner Mutter Schoos
Lebendig riss, und deiner Mutter dich
Nicht so zu fressen gab, wie diesem hier (Thyest)
Sein Fleisch! »

Rosemunde (Weisse) wünscht die Hölle auf das Haupt der eigenen Kinder herab. Gern ertrüge sie den Tod, wenn sie die Tochter nicht im Besitz all' ihrer Habe und eines von ihr selbst heiss ersehnten Glücks zurücklassen müsste. Richard III. hat für den ihm mitleidsvoll nahenden Richmond nur die Worte: « O, dass du nicht von meiner Faust erblichen. »

Nicht immer aber bleibt es nur bei dem Wunsche nach des andern Tod. Wenn seine Verruchtheit unübertrefflich gezeichnet werden soll, muss der Bösewicht seine letzten Minuten zu einem Mordplan, seine letzten Kräfte zu einem Mordstoss benutzen. Gottschalk (J. E. Schlegel: « Canut ») kann sich nur dadurch, dass er Ulfo, der eben zur Hinrichtung geführt werden soll, niederstösst, vor dem Tode durch dessen Hand retten. Albisswinth (Weisse: « Rosemunde ») hat alle Missachtung, allen Widerwillen, den sie gegen die Mutter empfand, niedergedrückt, als sie sieht, dass Rosemunde nur noch für Augenblicke Leben in sich hat. Sie sinnt nur auf Versöhnung. Das ruchlose Weib vergilt diese mitleidsvolle Regung schlecht: sie stösst mit dem Dolch nach der sie liebend Umarmenden, verwundet sie aber nur leicht. Nur dem Verräter Pharnazes (Gottsched: « Cato ») gelingt es, als er in offenem Kampf durch Markus' Arm gefallen ist, diesen von hinten niederzustossen.

Wenn die im Hass gegen Gott und Menschen scheidenden Bösen auch im Todeskampf die Zähne zusammenbeissen, um niemanden einen Triumpf über sich zu vergönnen, so wird doch vom Dramatiker mancher Blick in ihre Todespein gewährt, sei es durch die Fieberphantasien des Sterbenden oder durch die ausgesprochenen Beobachtungen der Umgebung. Im Vergleich mit früheren Darstellungen der Phantasien machen sich hier keine neuen Elemente bemerkbar.

Mit Ausnahme der seit Gottsched üblichen, bereits erwähnten Gepflogenheit, diese Phantasien nicht mehr szenisch auch dem Publikum vorzuführen.

Manchen Zug für die Darstellung des Todes eines Bösewichts mögen die Dramatiker des 18. Jahrhunderts der erzählenden Dichtung früherer Zeiten, wie auch der ihrer Zeitgenossen zu verdanken haben. Minor weist in dem 1. Band seiner Schillerbiographie[1] darauf hin, dass das älteste Vorbild für den Tod eines Gottesleugners in der Bibel zu suchen ist. Allerdings treten in der Erzählung von Sauls Ende (1. Buch Samuelis: Kap. 31 und 1. Buch der Chronika: Kap. 11) gerade die Züge, die für den späten, tendenziösen Tod des Frevlers charakteristisch werden, gar nicht hervor. Mehr als aus den tatsächlich angeführten Elementen ist aus denen, die unausgesprochen zwischen den Zeilen liegen, auf die Furchtbarkeit dieses Sterbens zu schliessen. Von zeitgenössischen Schriftstellern lieferten in erster Linie die Bremer Beiträger mannigfache Beispiele für den Tod des Freigeists, der reumütig, wie auch für den, der in blinder Verstocktheit dahingeht.

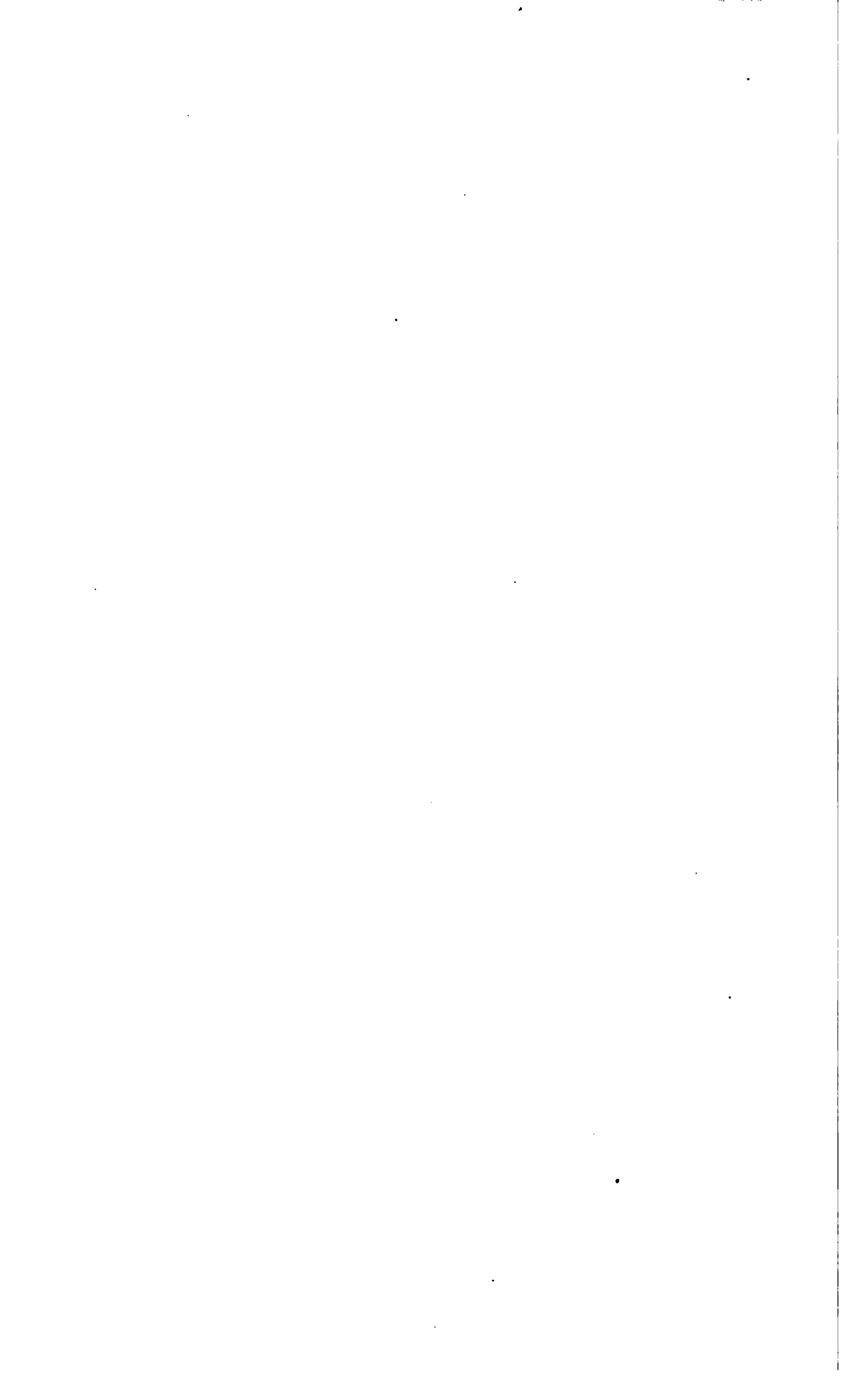
Für Schiller, der in Franz Moors Ende die vollendetste Darstellung der namenlosen Todespein eines Verlorenen gab, bedeutet später der Anfang vom 4. Gesang des Messias (Klopstock) eine Quelle, aus der er für die Verzweiflungsszene des Buben Moor manche Anregung schöpfte. Klopstocks Schilderung war aber schon von den jüngeren Dramatikern in so ausgiebiger Weise benützt worden, dass es gerechtfertigt sein wird, wenn wir mit ihr schliessen. Manche der Elemente sind hier vorgezeichnet, die dem in Verstocktheit dahinfahrenden Bösewicht auch vom Dramatiker gewöhnlich verliehen wurden:

---

[1] S. 333 ff.

« — — — — Wie tief in der Feldschlacht
Sterbend ein Gottesleugner sich wälzt; der kommende Sieger,
Und das bäumende Ross, der rauschenden Panzer Getöse
Und das Geschrei und der Tödtenden Wuth und der donnernde Himmel
Stürmen auf ihn; er liegt und sinkt mit gespaltetem Haupte
Dumm und gedankenlos unter die Todten und glaubt zu vergehen;
Dann erhebt er sich wieder und ist noch, und denkt noch und fluchet,
Dass er noch ist, und spritzt mit bleichen, zuckenden Händen
Himmelan Blut; Gott flucht er und wollt' ihn gerne noch leugnen.»







Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literatur-Geschichte
Herausgegeben von Professor Dr. Oskar F. Walzel, Bern
10. Heft

Schweizer Märchen

Anfang eines Kommentars
zu der veröffentlichten
Schweizer Märchenliteratur

Erste Fortsetzung

Von Prof. Dr. S. Singer

Mit einer Abbildung

Bern
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke)
1906

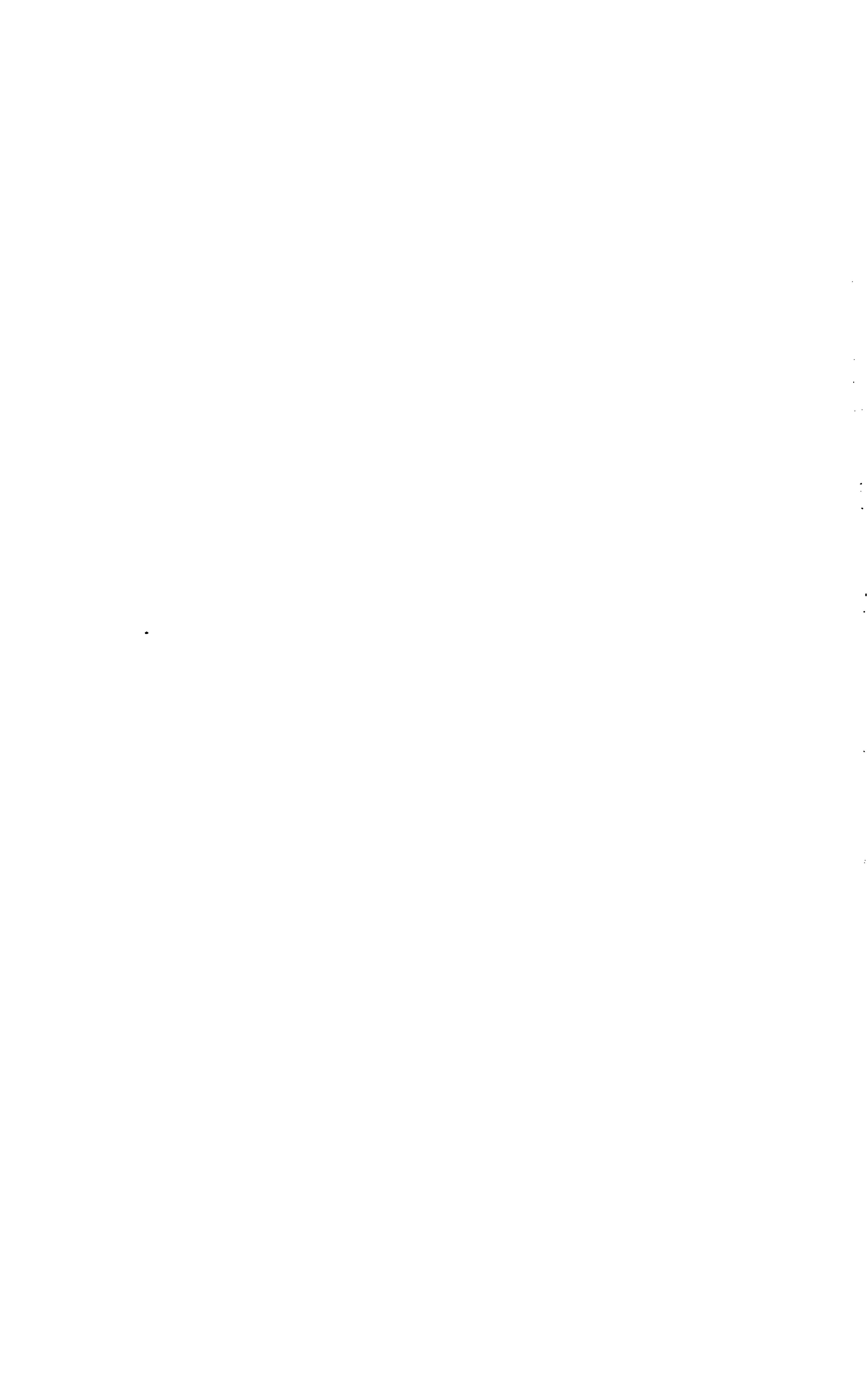
Die Sammlung

„Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literatur-Geschichte“

soll wissenschaftliche Studien zunächst aus dem Gebiete der neueren deutschen Literaturgeschichte umfassen, im weiteren auch aus dem gesamten Arbeitsfelde der neueren Philologie. Den Dissertationen, die aus den neuphilologischen Seminarien der Hochschule Bern hervorgehen, wird hier eine Unterkunftsstätte geboten, die sie mit Büchermarkt und gelehrter Welt in nähere Berührung setzt, als das bei Einzelveröffentlichung möglich ist. Den bestehenden Sammlungen und Zeitschriften, die jene Arbeiten bisher zum Teil aufnahmen, erwächst eine Entlastung, nicht eine Konkurrenz in diesem Unternehmen, das nicht neue Studien hervorrufen will, sondern in erster Linie zu bieten gedenkt, was nach den Bestimmungen der Hochschule Bern zum Drucke gelangen muss.

Um indes der neuen Sammlung von vornherein wissenschaftliches Interesse zu sichern, ist sie auch als Organ für kleinere Abhandlungen der *Hochschullehrer* Berns gedacht.

— — —× ——



Untersuchungen

zur

neueren

Sprach- und Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Professor Dr. **Oskar F. Walzel.**

10. Heft.

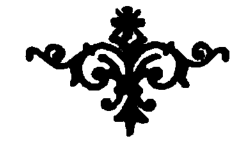
Prof. Dr. S. Singer.

Schweizer Märchen.

Anfang eines Kommentars zu der veröffentlichten

Schweizer Märchenliteratur.

Erste Fortsetzung.



Bern.

Verlag von A. Francke

(vormals Schmid & Francke).

1906.

Schweizer Märchen.

Anfang eines Kommentars

zu der veröffentlichten

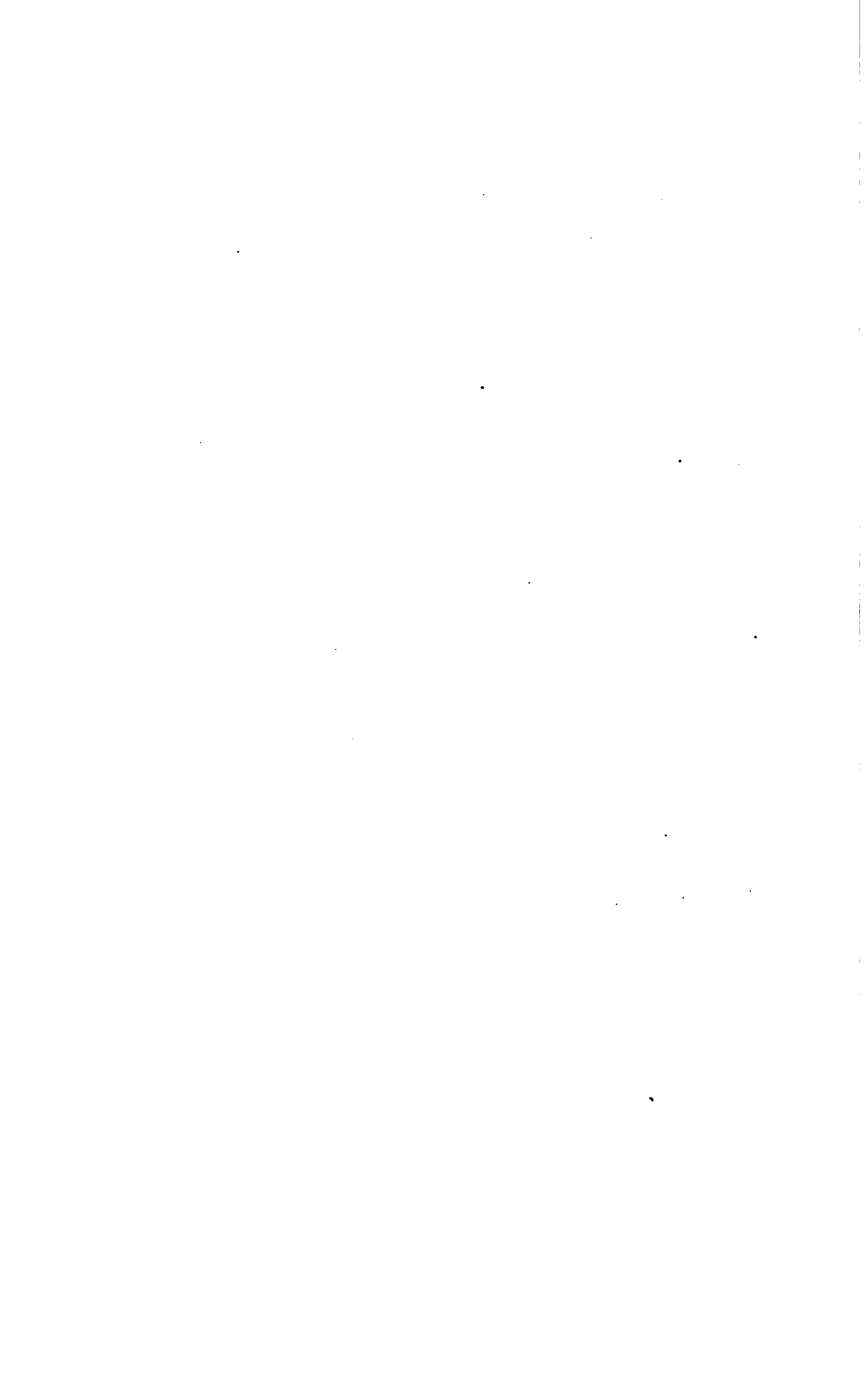
Schweizer Märchenliteratur.

Erste Fortsetzung.

Von Prof. Dr. S. Singer.

Mit einer Abbildung.

Bern
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke)
1906.



Diese Fortsetzung meines Kommentars der Schweizer Märchenliteratur ist wie das erste Heft desselben aus Vorlesungen eines Sommersemesters entstanden. Auch im letztvergangenen habe ich wie in dem des Jahres 1903 die Sutermeistersche Sammlung zugrunde gelegt. Die eingeklammerten Ziffern beziehen sich auf die Nummern derselben. Die Aufmerksamkeit des Kommentators war diesmal in der Hauptsache auf Probleme gerichtet, die in jenem ersten Heft mehr zurücktraten. Im Archiv für neuere Sprachen hat von der Leyen vor kurzem in einer gross angelegten Übersicht die gesamte Märchenliteratur auf ihre Grundlagen hin untersucht: Verfasser freut sich, dass jener Gelehrte im grossen und ganzen mit ihm in dem übereinstimmt, was er als Ergebnisse deutscher und englischer Forschung seit Jahren in seinem Kolleg über «Geschichte des Aberglaubens» vorträgt. Neben diese zusammenfassende Betrachtung soll in diesem Kommentar die philologische Einzeluntersuchung treten, die bei Märchen, Sagen und Schwänken bisher nur selten angewandt, über die unfruchtbare Parallelensammlung hinausgehend, die einzelnen Texte von ihrer jüngsten Erscheinungsform bis zu ihrer erreichbar ältesten verfolgt und darüber hinaus ihre Grundlagen in Glauben und Anschauungen ferner Vorzeit zu rekonstruieren sucht, dabei neben den Lehren englischer Folkloristen vor allem die Forschungen deutscher, volkskundlich interessierter klassischer Philo-

logen berücksichtigend. Für verschiedenartige, freundlich gewährte Hilfe bin ich den Kollegen Decurtins, Ettmayer, Gauchat, Meier, Schönbach und Weese, Fräulein G. Züricher in Bern und Herrn stud. phil Karl Polheim in Graz verpflichtet und sage ihnen an dieser Stelle herzlichsten Dank.

Bern, im Oktober 1906.

I. (9.) Aschengrübel.

«Warum soll nicht über Aschenbrödel in einer Vorlesung gesprochen werden?» fragt Ludwig Uhland in dem Entwurf einer leider niemals gehaltenen Vorlesung (Schriften VIII, 620). «Es wurde darüber gepredigt, gepredigt von der kunstreichen Kanzel des Strassburger Münsters.» Der Mann aber, der im Jahre 1501 diese Predigt von der Strassburger Kanzel hielt, war ein gebürtiger Schaffhauser, von Vaters Seiten wohl ein Elsässer, von Seiten der Mutter, Anna Zuber, aber ein echter Schweizer, Johannes Geiler von Kaisersberg (geb. 1445). Und da es nicht unwahrscheinlich ist, dass er seine Märchenkenntnis den Erzählungen seiner Mutter in seiner Kindheit verdankt, so haben wir wohl diesen ältesten Beleg für unser Aschenbrödelmärchen als einen schweizerischen anzusprechen.

Aber seine Predigt (Die broͤsamlin doct. Keiserspergs vffgelesen vō Frater Johañ Paulin barfuͤßer ordēs. etc. II, f° LXXIX ff.) gibt uns wahrscheinlich die Möglichkeit, das Märchen noch ungefähr ein Jahrtausend zurück zu verfolgen. Geiler predigt: «Du můst thůn als ein eschēgridel thůt, vnd můst ein eschengrüdel seī. Es ist selten ein hauß es ist ein eschengrüdel darin. Was thůt ein eschengrüdel. Ich find sechß oder siben stück die er thůt, die můst du geistlichen thůn. Nun merck die nach einander. — Eigenschafft des Eschengrüdels. — Zů dem ersten so hangt er fol eschen vñ alles das an ym ist, naß augen, cleid, schleier, seind beroͤmt. — Zů dem andern so můß

gezeugt worden in dē hütigen Euangelio, da der Herr sprach, Wer sich nidert, der würt erhöcht, das hat diser eschengrüdel gethan, damit ein end.»

Wollen wir das Märchen, wie es Geiler gekannt hat, rekonstruieren, so müssen wir noch eine zweite Predigt heranziehen, in der er vom Eschengrüdel spricht. In der im DWb. I, 582 zitierten Stelle aus «der Seelen Paradies» sagt er: «desgleichen ein muter, die vil kind hat, und etwan ein eschengrüdel darunter ist, wann dasselb numen den gürtel letz ummleit, si gibt ihm eins an einen backen und spricht zu im, du wüster unflot! aber das kind, das sie sunderlich vast lieb hat, so es schon auch den gürtel letz umm het, dem zartlet si.» Ebenso in der bei Ch. Schmidt, hist. Wb. d. elsäss. MA., S. 92, zitierten Stelle aus den Brösamlin II, f° XXXI: «Du hast sechs oder siben Kinder, und ist etwa ein Eschengrüdelin auch darunter, dem bist du feind, es ist nit also hübsch und fein als die andern; es legt etwan den rechten Schuh an den linken Fuss; die Muter sicht es, so schlecht sie das Kind an ein Backen.» Nehmen wir also die Überlieferungen zusammen, so bekommen wir ungefähr folgenden Inhalt: Eine Mutter mit mehreren Töchtern (mehr als die gewöhnlichen drei?) wohnt im Hause eines reichen Herrn (Königshof?). Die eine Tochter (die jüngste? ist es ein Stiefkind?) wird als Aschenbrödel von ihr und den Schwestern in jeder möglichen Weise misshandelt. Aber der Herr (nicht wie sonst der Sohn) des Hauses verliebt sich in sie und nimmt sie zur Gemahlin. Diese sehr mangelhafte Überlieferung, die sich aber doch deutlich als ein Aschenbrödelmärchen zu erkennen gibt, dürfen wir also wohl als ein Schaffhauser Märchen des 15. Jahrhunderts ansehen. Freilich muss Geiler die Kenntnis dieses Märchens bei seinen Elsässer Zuhörern

haben voraussetzen dürfen. Dass sie es kannten, geht vielleicht aus dem etwa gleichzeitigen Werk eines Elsässers hervor, des Thomas Murner, der in seiner 1519 in zweiter Auflage erschienenen Gôuchmatt (die erste Auflage von 1515 scheint verloren) die Männer zu menschenwürdigem Benehmen gegen ihre Frauen ermahnt: « Nit das du sy alwegen für ein fůßtůch woltest halten, deñ sy ist dē man vß der syten genůmmen vnd nit vß den fůssen, das sy sôll ein åschē gryddel syn » (hg. von Uhl, S. 36). Murner scheint also den Begriff des Eschengrüdel nicht nur als einer Küchenmagd, (denn das bedeutet das Wort, auch ohne dass man an das Märchen denkt), sondern als einer von einem nahestehenden Hausgenossen übel behandelten Küchenmagd zu kennen. Wir werden aber die selbständige Kenntnis Murners nur mit Vorsicht voraussetzen, wenn wir sehen, dass diese Ermahnung, die an ihrem Ort eigentlich schlecht passt, wohl im wesentlichen einer Predigt Geilers entlehnt ist, die in der Sammlung der « Emeiss » enthalten ist (Grüninger Strassburg 1517, f° XVII): « Er nam das rip vß d' seittē das ist in mittē des mannes, vñ machet ein frauwen darauß. Er hat die frauwen nit gemacht auß dē haupt, des zů einē zeichen, daz die fraw nit vber den mā sol herschen. Er hat sie auch nit gemacht vß dē fůssen, das er sie verschmahen solt vnnd sie haltenn für ein fůßtůch, aber auß eim rip das in mitten des leibs ist, des zů eim zeichen, das die Eefraw dem man gleich ist und sein gesel .... Die frauw soll ein gesellin sein, nitt meister, sie soll auch nit ein fůßtůch sein. » Es ist mir nicht unwahrscheinlich, dass Murner von Geilers zitierter Predigt, die zuerst 1516 gedruckt, aber schon 1508 gehalten wurde, ausgehend aus einer andern Predigt desselben Predigers das « Eschengrüdel » eingesetzt hat. Sicher ist das

freilich nicht, denn es ist wohl möglich, dass Murner einen andern älteren Elsässer hier benutzt hat, nämlich den Meister Ingold, dessen goldenes Spiel vor 1432 abgefasst zu sein scheint: « Do got die frawen Evam geschůf . . ., do macht er sy nit aus Adams haupt noch auß den fůssen, er macht sy aber auß der seiten nach pey dem hertzen, dar umb das die fraw nit wår ob dem man . . . . Sy solt auch nit under sein als ain fůsstůch, aber in geleichayt » (hg. v. E. Schröder 15, 5). An anderer Stelle gibt Ingold Augustinus als Quelle an, doch scheint sich bei diesem nichts Derartiges zu finden: der Herausgeber vermutet eine dem Kirchenvater unterschobene Schrift: « Augustinus spricht: die fraw ist nit gemacht auß den fůssen, das sy sül dein kellerin sein, sy ist gemacht auß ainer ribb nach bey dem hertzen, das du sy als lieb solt haben als dein aygen leib » (18, 14). Wenn Murner nur die beiden Ingold-Stellen verschmolzen hätte, so hätte er « kellerin » einfach mechanisch durch « eschengrüdel » wiedergegeben ohne sich besonderes dabei zu denken. Aber was stand wohl in Ingolds lateinischer Vorlage für « kellerin »? Ich kann die Sentenz sonst nur noch in einer alten französischen Genesis des 13. Jahrhunderts nachweisen: « Et pour çou fist Dieu la feme de la coste del home que ce est la moiene partie. Nel vaut pas faire del chief, k'ele ne vausist iestre trop dame; et s'il l'eust prise plus bas, viers lui en fust mise en viutét. Et por çou le fist en tel maniere ke chiere le tenist et amast, et que bien seust Adans ke ele seroit sa compagne » (Notices et extraits XXXV, 441) und in Chaucer's Canterbury Tales: Parson's Tale « For he ne made hire nat of the heved of Adam, for she sholde nat clayme to greet lordshipe; . . . . Also certes God ne made nat womman of the foot of Adam, for she ne sholde nat

been holden too lowe, for she kan nat paciently suffre. But God made womman of the ryb of Adam, for womman sholde be felawe unto man » (Globe edition p. 303). Nach Klugmann, Vergleichende Studien zur Stellung der Frau im Altertum I. Die Frau im Talmud S. 56, Anm. 37 (Wien 1898) scheint die Sentenz auf jüdische Quellen zurückzugehen.

Unserem Geiler hat die Aschenbrödelgeschichte eine alte Legende in die Erinnerung gerufen und zwar meines Erachtens mit Recht; denn er hat hier eine alte, bisher übersehene Verwandtschaft aufgedeckt. Der Kern der Legende hat zwar mit dem Aschenbrödel nichts zu tun; es ist ein bekannter Typus, dass einem frommen Mann, der sich sehr heilig dünkt, ein anderer, scheinbar viel minder zu Achtender, als Muster vorgehalten wird. Am bekanntesten ist wohl durch die Behandlung Rudolfs von Ems die Geschichte des guten Gerhard geworden. Am nächsten steht unserer Version die Geschichte von der « armen Dorfmagd » oder « frommen Hausmagd », die im Mittelalter sehr beliebt war, auch hier in der Schweiz noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts durch den Basler Buchdrucker Pamphilus Gengenbach neu aufgelegt und verbreitet wurde. Zurückgehen alle diese Erzählungen in letzter Linie auf den evangelischen Bericht vom Scherflein der Witwe (Markus 12, 42. Lukas 21, 1), die den auf ihre Gaben stolzen Reichen als Muster vorgehalten wird. Was aber unsere Legende von jenen andern unterscheidet, das sind Details, die sie nur aus einem zeitgenössischen Aschenbrödelmärchen gehabt haben kann: das Einbinden des Kopfes (sonst speziell den männlichen Aschenbrödelmärchen, den « Grindkopf-

märchen» eigen, aber auch bei den weiblichen nicht unerhört, die Pracht der goldenen Haarfülle zu verbergen bestimmt), die Verachtung und Misshandlung durch die Schwestern (ganz märchenhafte Grausamkeit: Überschütten mit Wasser, Einreiben von Senf in die Nasenlöcher), endlich das zögernde Erscheinen vor dem Werber (« die frauwen sind alle hie, ußgenummen eine in der kuchin»). Es darf uns nicht wundern hier ein profanes Märchen zur Ausschmückung einer Legende verwendet zu sehen*: die Legende war eine verhältnismässig junge Literaturgattung und genötigt sich an ihre ältern Schwestern, den Roman, die Novelle, den Schwank und das Märchen anzulehnen. Auf einzelnes hat Lucius, Anfänge des Heiligencults S. 345 hingewiesen, doch liesse sich noch manches anführen, vor Allem, wenn man die späteren Überlieferungen mit hinzuzieht.

Geiler zitiert als seine Quelle (und ihm folgt darin Pauli « Scherz und Ernst ») einen Cyrillus, den Zeitgenossen des Johannes Chrysostomus. Aber weder bei Cyrillus von Alexandria noch bei Cyrillus von Jerusalem habe ich die Geschichte gefunden. Auch an die Heiligenlegenden des Kyrillos von Skythopolis (Krummbacher, Gesch. der Byzant. Litt.[2] S. 185) aus dem 6. Jahrhundert ist kaum zu denken. Hingegen findet sich die Erzählung fast wörtlich übereinstimmend im Speculum historiale des Vincentius Bellovacensis (s. Köhler, kleinere Schriften II, 390 ff.). Sollte unserem Prediger das « Speculum historiale » im Kopf durcheinander gekommen sein mit der im Mittelalter einem Bischof Cyrillus zugeschriebenen, weit verbreiteten

---

* Das Bild der Bedeckung mit Asche lag der geistlichen Ausdrucksweise nicht fern; vgl. Joclins vita Patricii (Acta Sanctorum XVII, 540 ff. März.) «In illis diebus sancti in cavernis et speluncis, quasi carbones cineribus cooperti, latitabant.»

Fabelsammlung « Speculum sapientie », und dieser Cyrill, der kaum vor dem 14. Jahrhundert gelebt hat (s. Crane, Exempla of Jacques de Vitry p. LXXXIII) wieder mit einem der alten Kirchenväter des Namens?

Vincentius selbst gibt als seine Quelle ein Werk Namens « Paradisus » an, dessen Verfasser Heraclides darin Heiligenleben « ad Lausum episcopum descripsit ». Durch den letzten Zusatz zeigt es sich, wie Köhler gesehen hat, dass es sich um die « Historia Lausiaca » des Palladius (um 400) handeln muss, mit deren Bericht Vincentius auch völlig übereinstimmt, aber in einer Überlieferung, in der sie mit dem « Paradisus » und der hagiographischen Sammlung eines Heraklides vermischt war, worüber Krummbacher S. 188. Mit dem Zurückführen auf die Historia des Palladius aber haben wir das Märchen bis ins 5. Jahrhundert zurückverfolgt und dürfen es getrost der langen Reihe antiker Märchen anreihen, die die Zurückführung des gesamten Märchenschatzes auf Indien immer unwahrscheinlicher machen. Umfangreichere Legendenforschungen dürften vielleicht ähnliche Resultate ergeben.*

Über drei Jahrhunderte hören wir nichts mehr vom Aschenbrödel in der Schweiz. Im Jahre 1865 bringt Lütolf (Sage, Bräuche und Legenden aus den fünf

* Während ich dieses zum Druck vorbereite, fallen mir Reitzensteins jüngst erschienene Hellenistische Wundererzählungen (Teubner 1906) in die Hand. Ich freue mich mit ihm in der Deutung dieser Erzählung übereinzustimmen, die er S. 75 als « Aschenbrödel im Nonnenkloster » bezeichnet. « Zugrunde liegt wohl ein orientalisches Märchen von einem Königssohne, der durch ein Wunder seine Braut findet . . . . Es müsste dann freilich ins Christliche zu einer Zeit übertragen sein, in der man den Begriff Gottesbraut noch ernst nahm. » — Auf eine mittelniederl. Bearbeitung der Legende weist De Vooys, Middelnederlandsche Legenden, 's Gravenhage 1900, S. 16 hin.

Orten Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug S. 493 ff.) unser Märchen nach der Mitteilung von Prof. Felder, der, wie mir R. Brandstetter schreibt, Professor am Luzerner Gymnasium und ein ausgezeichneter Kenner des Folklore des Entlebuch war. So wird es wohl nicht seine, sondern die Schuld seines Gewährsmannes sein, wenn das Märchen so schlecht und vor allem unvolkstümlich erzählt ist. Diesem Umstande ist es zuzuschreiben, dass Sutermeister, als er drei Jahre später zum erstenmal seine « Kinder- und Hausmärchen aus der Schweiz » herausgab, sich genötigt sah, nach seinen in der Vorrede ausgesprochenen Grundsätzen das Märchen gründlich umzuarbeiten. Leider ist dabei nicht nur die Form auf « den einfachsten Redestil zurückgeführt », sondern auch manches materiell geändert worden. Obwohl diese Änderungen meistens im ästhetischen Sinne dem Märchen zum Vorteil gereichen, ist es doch dadurch nur weniger echt geworden, als es so schon war. Daraus ist natürlich nicht so sehr S. ein Vorwurf zu machen, da er ja über sein Verfahren in der Vorrede Rechenschaft gibt, als denjenigen, die wie Miss Cox, die in ihrem grundlegenden Buch « Cinderella » (London 1893) 345 Varianten unseres Märchentypus gesammelt und besprochen hat, die S'sche Erzählung unbesehen für wissenschaftliche Zwecke verwerten.

Gleich im Anfang stossen wir auf eine solche Änderung. « Einem vornehmen Kinde starben die Eltern früh weg. Sie hinterliessen ihm aber nichts als ein Testament, das sie einem guten Freunde zum Aufheben gaben, bis die Tochter gross geworden, und ein wunderschönes Kleid ». S. setzt statt des Satzes « das sie einem guten Freunde zum Aufheben gaben, bis die Tochter gross geworden » einen andern ein: « Kein Mensch wusste aber, wo dieses hinge-

kommen war.» Der Grund dazu ist leicht ersichtlich: am Ende des Märchens überreicht vor der Hochzeit ein hülfreicher Zwerg dem Mädchen das Testament. Das ist, wenn man nicht zu gekünstelten Interpretationen seine Zuflucht nehmen will, allerdings ein Widerspruch gegen die Felder-Lütolfsche Fassung, den S. auf seine Weise aus der Welt geschafft hat. Aber für die wissenschaftliche Betrachtung ist es nicht gut, wenn Widersprüche weggeschafft werden; denn diese soll sich klar darüber werden, wie solche Entgleisungen selbst innerhalb so kleiner Dichtungsformen wie das Märchen vorkommen. Und darauf soll dann jedesmal hingewiesen werden zum Nutzen derjenigen, die, wo sich Ähnliches in umfangreichen Kompositionen, wie die sogenannten Volksepen sind, zeigt, immer noch Ach und Weh schreien und mit Dichterpluralität und Interpolation sofort bei der Hand sind; denn die umfangreichen Sammlungen von Heinzel, Jellinek und Kraus über Widersprüche in Kunstdichtungen haben immer noch nicht genug gefruchtet.

Aschengrübel kommt nun in ein vornehmes Haus, wo sie in Küche und Stall beschäftigt wird. Ihr Kleid hat sie unter einer Tanne verborgen. Einmal ist Tanz, an dem sich auch der Haussohn beteiligt. «Von diesem Sohn hatte sie besonders viel zu leiden, seitdem sie ihm einmal bewiesen, dass ein armes verlassenes Mädchen und strenge keusche Sitte nicht unvereinbare Dinge seien.» S. hat diesen Satz mit seiner moralisierenden Tendenz weggelassen, hat aber natürlich nur halbe Arbeit tun können, denn die ganze Erzählung ist nun einmal moralisch infiziert: im Verfolge verlangt die Heldin auf den Tanzplatz, die Erlaubnis wird ihr gewährt, aber nur unter der Bedingung, dass sie nur zuschaue und nicht tanze. Und alles folgende ist dann die Belohnung dafür, dass sie

so brav war und wirklich nicht getanzt hat. Sicher war der mittelbare oder unmittelbare Gewährsmann Felders ein Pfarrer, der das Märchen im Sinne der bekannten mittelalterlichen Predigten gegen die Tanzwut umarbeitete. Ein mittelalterlicher Prediger wäre dabei freilich nicht stehen geblieben; der hätte energischer eingegriffen und eine «Deutung» angehängt, die unser Märchen ganz dem durch Keller's reizende Dichtung am bekanntesten gewordenen Tanzlegendchen genähert, anderseits aber auf jene älteste durch Geiler bezeugte geistliche Umdichtung zurückgeführt hätte. Der Haussohn wäre auf Christus gedeutet worden, das Testament auf irgend einen Bibelvers, der den Tanz im Himmel in Aussicht stellt, etwa den des Hohenliedes, den ein mittelalterlicher Prediger in diesem Zusammenhang anführt (Altd. Blätter I, 56): «du uerest vnder den liligen, vmme gegeben mit den tentzen der jungfrowen.» Damit wäre das Märchen wohl nicht zur Legende, aber zur Parabel geworden: man sieht, wie leicht diese kleinen Dichtungsgattungen ineinander übergehen.

Aschengrübel zieht also ihr schönes Kleid an und geht zum Tanze zuschauen. Der Haussohn fordert sie zum Tanze auf. «Aber so sehr er in sie drang, sie nannte ihren Namen nicht.» Das heisst natürlich unvernünftig fortgefahren und S. hat den Satz mit Recht geändert: «aber es liess sich nicht dazu (d. h. zum Tanze) bewegen, so dringlich er es auch bat.» Doch hat er damit wie ein unglücklicher Restaurator nur die alte Übermalung neu übermalt, nicht entfernt und damit das echte Gemälde aufgedeckt. Denn das nach dem Namen fragen ist, wie uns die Vergleichung der andern Fassungen lehrt, gerade ein alter Bestandteil: gewöhnlich wird die Frage mit einem Versecknamen beantwortet, der sich auf die erlittenen

Misshandlungen bezieht. Hingegen muss das Aschenbrödel mit dem Haussohn tanzen: will man nun einmal das undankbare Geschäft des Restaurierens auf sich nehmen, so ist zunächst das Verbot des Tanzens und seine Folgen entweder einfach zu streichen oder durch eine andere Beschränkung, wie sie sonst in dem Märchen vorkommt, bis Mitternacht zu Hause zu sein oder nur dreimal zu tanzen, zu ersetzen. Das heisst im Sinne S.'s gesprochen, der das «Echte» wiederherstellen wollte; nach unserer Ansicht ist ein Märchen eben ein kleines Kunstwerk wie ein anderes, und wenn dieses einmal in der Anlage verpfuscht ist wie dieses, wird man umsonst es zu verbessern suchen.

Aschengrübel entläuft, verbirgt sein Kleid unter der Tanne «und machte sich Gesicht und Hände wieder russig». Das letztere ist ein kleiner rationalistischer Zusatz S.'s, dessen Vorlage wohl das Waschen vor dem Ball, aber nicht das neuerliche Beschmutzen nach dem Ball berichtet. Interessanter aber ist der Zusatz, den er im Anschluss daran wagt: «Da kam plötzlich ein winziges Männchen hinter der Tanne hervor, das grüsste mit freundlichen Worten und — hast ihn nicht gesehen — da war der Kleine wieder verschwunden, wie er gekommen war.» Das Original berichtet die Erscheinung nur nach dem zweiten und dritten Ball: S. hat nicht nur die volkstümliche Dreizahl eingeführt, sondern auch dadurch, dass er das Männchen jedesmal freundlicher werden lässt, eine ästhetisch wohlgefällige Steigerung herbeigeführt. Aber was nützt das alles? Das Männchen steht nun einmal an unrechter Stelle. Sein letztes Erscheinen hat ja einen Grund, denn es soll das Testament überbringen, aber dass es die beiden ersten Male nur erscheint, um das Mädchen freundlich und freundlicher anzulächeln, ist doch gegen alle Vernunft und vor allem gegen allen Märchenstil.

Es steht eben an unrechter Stelle: es hat nicht nach dem Tanz, sondern vor dem Tanz zu erscheinen und es hat dann auch hülfreich einzugreifen, in diesem Fall das prächtige Kleid zu spenden, das nicht geerbt und vorher eingegraben werden soll. Freilich erscheint die letzte Rationalisierung auch in andern Fassungen. Etwas anderes soll unter dem Baume eingegraben sein, nämlich die verstorbene Mutter des armen Mädchens, deren Seele in dem Baum weiterlebt und als hülfreiche alte Frau, Zwerg oder Vogel in Erscheinung tritt. Über ein verwandtes Motiv habe ich im ersten Teil dieser Studien S. 51 gehandelt. Fernere Parallelen hat Miss Cox in ihrer 7. Anmerkung zusammengestellt und auch in ihrer Einleitung die besprochene richtige Deutung dieses Zuges gegeben.

Nun geht's beim zweiten Tanz gerade so: auf kleine, von gutem Geschmack zeugende Änderungen gehe ich nicht ein. Das dritte Mal gibt Aschengrübel sich zu erkennen: es ist also kein weiteres Erkennungszeichen, dessen bekanntestes der Pantoffel ist, nötig. Das Männchen übergibt nun das Testament der Eltern, demgemäss Aschengrübel als reiche Erbin erscheint und mit der Hochzeit endet S.'s Märchen. Nicht so das Original: «Wie nun der Bund gesegnet war und die Neuvermählten auf das herrschaftliche Gut der Frau reisten, begegnete ihr auf dem Wege wieder das gute Männchen und sagte ihr, dass er ihr, und zwar insbesondere für sie, noch ein Geschenk in die Schürze zu legen habe. Was tat er hinein und hiess sie sorgsam darauf acht zu haben? Sie durfte es den Begleitern nicht sagen, um nicht ausgelacht zu werden, und liess auch die Sache unvermerkt aus der Schürze fallen, es waren ja nur — Rossbollen. Nur etwas Weniges blieb davon hängen. Wie sie später nachsah, war es blankes Gold.» S. hat wohl mit Recht den

Abschluss mit der Hochzeit ästhetisch wirkungsvoller gefunden und hat deswegen den Schluss gestrichen. Derselbe enthält, wie S. bemerkt, einen «bekannten Sagenzug»; über dessen Verbreitung in der Schweiz siehe meine Zwergensagen der Schweiz S. 29, Anm. 4. (Neue Denkschriften der allgem. schweizer. Gesellsch. f. d. gesamten Naturwissenschaften XXXIX, 1).

Diese Geschichte mit den Rossbollen ist eine ins Erdmännchenhafte übersetzte Doublette zu dem Testament, das ja auch als ein Plus zu den Wohltaten des Spenders der Wunderkleider hinzukommt. Eine ganze Reihe von Erzählungen schliessen nicht mit der Hochzeit, sondern fügen noch eine Nachgeschichte an, in der entweder die neidischen Schwestern bestraft werden oder der verstossende Vater bekehrt wird, oder das Aschenbrödel wie hier einen Schatz findet. In einem zyprischen Märchen (Cox Nr. 53) holt sie nach der Hochzeit das Gefäss, in dem sie die Gebeine der toten Mutter beigesetzt hat: diese haben sich in Gold und Diamanten verwandelt; in einem dänischen (Nr. 61) lässt sie die hülfreiche Linde nach der Hochzeit in ihren Palast versetzen, und diese gibt ihr von nun an immer alles, was sie wünscht; in einem österreichischen (Nr. 218) schenkt ihr die hülfreiche Alte zum Schluss die Tränen, die sie in ihrem Elend geweint hat und die sich in Perlen verwandelt haben; in einer englischen Ballade (Nr. 264) bringt der Vater, der sie verstossen hat, eine reiche Mitgift; in einem japanischen Märchen (Nr. 277) birst bei der Hochzeit der Holznapf, den das Mädchen nach dem Wunsche der sterbenden Mutter immer auf dem Kopfe getragen hat, und heraus fallen eine Menge Juwelen; in einem norwegischen (Nr. 287) gibt ihr der hülfreiche Hügelmann ein Schloss auf goldenen Säulen als Mitgift, da sie sich bei der Hochzeit gerühmt hat, ihres Bräutigams

Schloss stünde nur auf erzenen, das ihres Vaters auf goldenen Säulen. Am drastischsten ist ein Märchen von Sokotra, das Miss Cox noch nicht kennen konnte (D. H. Müller, Die Mehri- und Soquotri-Sprache. Wien 1906), in dem Aschenbrödel die Eigenschaft des Esel-streck-dich zugeschrieben wird: «Vor der Hochzeit mit dem Sultanssohn wird Aschenbrödel von guten Frauen mit Goldstücken gefüttert und mitten in der Brautnacht verlangt sie den Turban des Prinzen, um sich ihm als wundersame Dukatenspenderin zu zeigen. Ihrer Stiefschwester, welche dasselbe zu leisten versucht, misslingt das Kunststück schmählich; die dumme Mutter hatte sie mit Bohnen gefüttert, wofür ihr auch der Kopf abgeschnitten wird.»

Die bekannten Züge vom Pantoffel und den neidischen Schwestern, die wir hier wie in einer ganzen Reihe von Märchen vermissen, die Miss Cox darum unter dem Titel D. als «Indeterminate» zusammenfasst, finden wir wieder in einem rätoromanischen Märchen, das Decurtins als Nr. 100 seiner Rätoromanischen Chrestomathie II. (Erlangen; die erste Lieferung, in der unser Märchen, erschien 1895, die zweite 1901) veröffentlicht und das deshalb Miss Cox (1893) noch nicht bekannt sein konnte.

«Es war einmal eine Mutter, die hatte drei Töchter. Zwei waren unartig und böse, aber die Mutter hatte sie sehr lieb. Die jüngste war gescheit und gut, aber die Mutter konnte sie nicht leiden und liess sie immer in der Küche; nachts schlief sie unter einer Wanne. Deswegen nannte man sie: «la schenderletga sut il von». Eines Tages grub sie in der Asche des Herdes und fand ein Loch, welches tief hinunter unter die

Erde führte. Sie stieg zwei Treppen tief hinab und kam zu einer alten Frau, die sie bewillkommte, sie tröstete und ihr ein blaues Seidenkleid, auf dem die Sterne waren, gab, und sagte, wenn einmal ein Fest beim König wäre, dann solle sie zu ihr kommen und das blaue Kleid mit den Sternen anziehen, das sie für das Aschenbrödel aufheben wolle. Als nun beim König das Fest war, putzten sich die zwei Schwestern heraus und gingen zum Tanz. Die jüngste aber räumte die Asche weg im Ofen und stieg hinunter zu der Alten. Diese wusch sie, frisierte sie prächtig und zog ihr das blaue Kleid mit den Sternen an. Dann führte sie die Junge zurück in die Küche und diese eilte in das Königsschloss. Alles bewunderte die schöne Jungfrau und der Prinz tanzte dreimal mit ihr. Aber die Alte hatte ihr befohlen, nicht mehr als dreimal zu tanzen, deswegen floh die Junge, nachdem sie dreimal getanzt hatte, nach Hause, räumte die Asche im Herde weg und ging hinunter zur Alten. «Das nächste Mal, wenn es ein Fest beim König gibt, komm wieder zu mir», befahl die Alte. Die Junge dankte und stieg zurück in die Küche. Am nächsten Morgen erzählten die Schwestern viel von dem schönen Mädchen in dem blauen Kleide mit den Sternen.

Danach gab es wieder Fest beim König, und das Aschenbrödel, nachdem die Schwestern einmal weg waren, ging wieder hinunter zu der Alten. Diesmal gab diese ihr ein blaues Kleid mit dem Mond, und sie ging auf den Ball beim König. Auch diesmal tanzte der Prinz dreimal mit ihr und hätte sie gerne länger zurückbehalten. Aber, wie die Alte befohlen hatte, machte sie sich frei von ihm, kehrte schnell in die Küche zurück, räumte die Asche vom Herde fort und ging hinunter zu der Alten. Die Alte sagte, «wenn wieder Fest beim König ist, komm wieder

herunter zu mir!» Die Junge bedankte sich und kehrte in die Küche zurück, wo sie die Nacht unter der Wanne schlief.

Das dritte Mal als Fest beim König war, gingen die Schwestern zeitig fort. Das Aschenbrödel kehrte wieder die Asche vom Herd und stieg hinab zu der Alten. Die gab ihr diesmal ein blaues Kleid mit der Sonne und zog ihr goldene Pantoffeln an, so dass das Aschenbrödel wie eine Königin aussah. Mit diesem Kleid und diesen Pantoffeln ging sie zum König tanzen. Nachdem sie dreimal mit dem Prinzen getanzt hatte, wollte sie die Treppe hinab fliehen; aber der Prinz lief ihr nach und als sie mit ihm auf der Treppe rang, verlor sie einen der goldenen Pantoffel. Mit Mühe konnte sie sich von dem Prinzen losmachen und nach Hause kommen. Sie stieg zu der Alten hinunter, und diese sagte ihr, sie würde in kurzem Königin werden. Ganz erschreckt kehrte die Junge in die Küche zurück und schlief unter dem Trog.

Der Prinz aber liess ein Mandat ausgehen, dass er diejenige heiraten wolle, die einen so kleinen Fuss habe, dass er in jenen goldenen Pantoffel hineinginge. Da niemand sich meldete, liess der Prinz zwei Diener durch die ganze Stadt gehen, um zu versuchen, welche Jungfrau in den Pantoffel hinein könne. Die beiden Diener kamen auch zu den zwei Schwestern des Aschenbrödel; aber diese konnten nicht in den Pantoffel hinein.

Da fragten die Diener, ob sie nicht noch eine Schwester hätten. «Jawohl; aber sie ist so schmutzig, dass man mit ihr nichts anfangen kann,» antworteten die Schwestern. «Wir haben den Auftrag, es mit allen Jungfrauen der Stadt zu versuchen,» sagten die Diener, «und ihr müsst sie herbringen.» Da riefen die Schwestern das Aschenbrödel in die Stube, und ihr

passte der Pantoffel wie angegossen. Da hatten die Diener die Sache glücklich geendet und hiessen das Aschenbrödel mit ihnen zum Prinzen kommen. Aber diese bat, sich erst waschen und kämmen zu dürfen. Schnell ging sie hinaus zum Herd, räumte die Asche fort und stieg hinunter zu der Alten. Diese machte ihr diesmal eine prächtige Frisur, kräuselte ihr die Haare und zog ihr das Kleid mit der Sonne an. Sie ging in die Stube, die Diener führten das schöne Aschenbrödel zum Prinzen, und dieser feierte danach mit ihr eine fröhliche Hochzeit. Als der Vater starb, wurde der Prinz König und sie Königin. Wenn sie nicht gestorben sind, leben sie noch heute.»

Vor allem fällt in dem eben mitgeteilten Märchen der Name der Heldin auf: «*la schenderletga sut il von*». Ich finde einen analogen nur noch in der Provence, wo *cendrouleta bachassoun, cendreto bachasou* erscheint. Auch das *schenderletga*, oberengadinisch *tschendrügliaunta* (Pallioppi, Wb. d. roman. Mundarten 1899, S. 60), geht wohl auf das provenzalische *cendrouleto (cendroureto, cendrori, cendrouliero, cendrouriero*, savoyisch *sandroulia*, appellativisch in der Dauphiné *cindrolá, cindrolier)* zurück, wobei das Mailändische (man denke an die mailändische Herrschaft im benachbarten Liviner-Tal) die Vermittlung übernommen haben dürfte. Denn auch dieses schliesst sich mit seinen *sendraröula, scindiröula, sindiröura, scindirin-scindirolu* näher an die provenzalischen als einerseits an die venezianischen *conza-senare* (die auch in Istrien als *conçaçienara*, in Dalmatien als *cuzza-tzenere* erscheinen), andererseits die von Mantua bis Neapel herrschenden *cenerentola (cennerentola, cenorientola, ceneriennola, cenerognola.)* Nur in den Abruzzen trifft man noch *cenerella* und in Sicilien das zugehörige *ciniredda*. Auch die französischen *cendreuille, cen-*

drouillon, cendrillon dürften nur Umbildungen der genannten provenzalischen sein; *cendrouse* gehört mit prov. *cendrouseto, cendrausseto, cendrasau, cendrassouno* zusammen; *cendron* steht besonders, doch zeigt die Zusammensetzung *culcendron, cucendron* genauen Zusammenhang mit provenzalischem *cuou-cendroulet*, das selbst, wie Kollege Ettmayer, dem ich nebst Freund Gauchat die meisten der genannten Belege * verdanke, wohl mit Recht meint, aus dem in der Provence als *couvocendre*, in Italien als *cova-cenere*, «Aschenwächter» bedeutenden Wort entstellt sein dürfte. Dann wird man aber das holländische *asgat*, das schwäbische *eschenfidle* nur als Übersetzung des französischen ansehen dürfen. So wird denn auch das holländische *assepoester, assefijster*, das niederdeutsche *aschenpüster*, das dänisch-schwedische *askefis* u. a. m., die « Aschenbläser » bedeuten, als Verkürzung des prov. *cendrouleto boufofiò* (vgl. den katalanischen Namen der Heldin *ventafochs* neben dem auch nach Chile exportierten *cenicienta*) anzusehen sein; und zwar dürfte hier das Mönchslatein die Vermittlung übernommen haben, in dem *cinifio*, das im guten Latein nur den Haarkräusler bedeutet, die Bedeutung *fewrmacher, fewrplaser, fewrplauser* angenommen hat, wie uns der Vocabularius von 1482 für Ober-Deutschland, von *vuyrbleser*, wie uns der Theutonista von 1475 für Niederdeutschland bezeugt, weshalb G. v. Keisersberg sein

* Diese und die folgenden stammen ausser aus Cox, Cinderella (resp. den einzelnen Märchen) aus folgenden Wörterbüchern: Mistral, Trésor dou Felibre; Piat, Dictionnaire Occitanien; Constantin, Dict. Savoyard; Boncoiran, Dict. des idiomes méridionaux; de Chambure, Glossaire du Morvan; Gariel, Dict. des patois du Dauphiné; Cherubini, Vocabolario Milanese-Italiano; Halma, Woordenbock der nederduitsche en fransche taalen; Diefenbach, Glossarium latino-germanicum mediæ et infiimæ ætatis; Fischer, schwäb. Wb.; Schweiz. Idiotikon; Martin u. Lienhard, Wb. d. elsäss. Mundarten.

Eschengridel ansprechend mit *cinifio* glossiert. So wird man wohl annehmen dürfen, dass das Märchen, freilich schon lange vor Perrault, schon im Mittelalter, nach Deutschland gekommen ist, und zwar mit der übrigen importierten französischen Kultur zunächst an den Niederrhein, von dort erst ins übrige Deutschland. Von Deutschland aus bekamen es die Slawen, deren *popeljuha* (*popeljuh, popielucha, papalluga, popeluše, pepeljuga, pepeljušnica, pepeljavica)* wohl Übersetzungen darstellen, von diesen die Ungarn, andererseits die Skandinavier und Engländer, von den Skandinaviern wieder die Finnen. Und zwar liegt diesen meistens die mitteldeutsche Form *aschenpuddel-puttel* zugrunde*, was ebenso wie die oberdeutschen *aschengrüdel, aschengrübel, aschenbrödel* u. a. m. den Küchenjungen (ursprünglich « den in der Asche stöbernden ») bedeutet und wohl als bekanntes Appellativum die aus der Fremde durch Übersetzung eingeführten Formen verdrängt hat. Möglich auch, dass dieser Beiname schon vorher für einen andern Märchentypus in Verwendung stand, der uns zuerst im Beowulf begegnet, den die alten Isländer mit *kolbítr* « Kohlenbeisser » bezeichneten, den des dummen, faulen Jungen, gewöhnlich des jüngsten unter drei Brüdern, der seine Tage auf der Ofenbank liegend zubringt, sich schliesslich aber als der tüchtigste Mann erweist.

Andere Fäden führen aus der Provence nach Mittel- und Unteritalien und wieder nach Skandinavien und England. So heisst die Heldin in der Provence

* Vgl. westfälisch *buddeln* wühlen; dänisch-schwedisch *askepot* (volksetymologisch zurechtgelegt), übersetzt *roer-i-askan*, englisch-schottisch *ashpit, ashpitel, assiepet, asheepattle*, während schwedisch *askepjeske*, dänisch *askenbaske, pisk-i-aske* wohl auf holsteinisch *aschenpöselken* zurückgehen, englisch *cinderella* aber merkwürdig zu unteritalienisch *cenerella* unter Anlehnung an *cinders* stimmt.

auch *cato-cendrouleto,* dessen erster Bestandteil von Ettmayr überzeugend mit *chato, chatouno* «Mädchen» zusammengebracht wird. Aber *cato* heisst auch «Kätzchen» und kann auch Koseform von Catarina sein. Wenn E's Deutung, wie ich glaube, das Richtige trifft, so haben wir in Basiles *gatta-cennerentola* bereits eine unrichtige Auffassung vor uns, die auf Import des Märchens aus der Provence weist, was bei den bekannten literarischen Beziehungen derselben zum Königreich beider Sizilien nicht weiter Wunder nehmen kann. Dann werden wir aber auch den in Italien neben dem indifferenten *Maria* in dem Märchen häufigsten Taufnamen *Caterina* als entsprechendes Missverständnis auffassen. Und wenn wir in Skandinavien *Kari Træstak,* in England *Katie Woodencloak* finden, so werden wir von einem sicher anzusetzenden *cato-bachassoun* den Ausgang zu nehmen haben, worüber noch zu handeln ist.

So hätten wir denn die Provence als ein Zentrum kennen gelernt, von dem aus das Märchen seinen Weg nach den verschiedensten Richtungen genommen hat. Ist es aber hier entstanden? Das ist nicht wahrscheinlich, da wir den ältesten Beleg dafür in Egypten fanden, und da die griechischen Varianten, in denen die Heldin meist namenlos ist, einen sehr altertümlichen Eindruck machen. So ist es wohl von den Griechen in Marseille eingeführt worden. Ist es aber in Egypten entstanden? Vielleicht hilft uns hier wieder der Beiname weiter.

La schenderletga sut il von heisst sie also in Graubünden, aber der Zug ihres Aufenthalts unter einem Waschtrog, einem Korb usw. kommt oft vor (auch in der Miss Cox noch unbekannten griechischen Variante Folklore XII, 201 und dem daselbst zitierten georgischen Märchen) und zwar meist mit der Milderung,

dass die neidischen Schwestern sie in dem Moment, da der Pantoffel anprobiert werden soll, unter den Trog verstecken. Der provenzalische Beiname *cendrouleto-bachassoun, cendreto bachasou* muss einen ähnlichen Sinn und Grund haben. Nur in diesen beiden Gegenden führt die Heldin die beiden Namen nebeneinander, sonst heisst sie entweder «Aschenbrödel» oder «Waschtrog» «Holzkleid» oder ähnlich: *Maria (Margofa, Donnina, Caterina) di legno, Maria legno, Maria intaulata (instauradda), Marie robe de bois, Marion de bosch, Xuanón del Cortezon, la fustots, Ze' Suverina, Xylomaria, Katie Woodencloak, Mette Træhætte, Prinsesse Trætröje, Træklatra, Kari Træstak.* Wenn auch nicht die Beinamen, so finden sich doch die entsprechenden Züge oft vereinigt in verschiedenen Märchen: «Aschenbrödel», aber unter einem Trog versteckt; «Holzkleid», aber in der Küche beschäftigt. Doch sind es zwei verschiedene Typen. Der vom «Holzkleid» zerfällt in zwei Untergruppen: entweder ist es eine formlose Bekleidung, in der die Gestalt wirklich wie in einem Troge eingeschlossen ist,* oder eine sich der Form anschmiegende, eine Figur, die nach der Gestalt geschnitzt, diese ganz umhüllt, was dann vielfach abgeschwächt wird zur Bekleidung mit hölzernen oder aus Rinde verfertigten Kleidungsstücken. Wenn das erste an die Einschliessung in einen trogförmigen hölzernen Sarg erinnert (s. die Abbildung bei Schurtz, Urgeschichte der Kultur, S. 198), so macht das zweite an jene nach der Gestalt geschnitzten Särge denken, deren zwei vom Kongo Schurtz a. a. O., S. 151 abbildet. Und wenn wir als zweiten Typus die Bedeckung mit Asche im «Aschen-

* Mit andern Märchen vermischt und stark bearbeitet finden wir diese Form des Märchens schon im 13. Jahrhundert in der Ragnar-Lodbrok-Saga.

brödel» vor uns finden, so müssen wir unwillkürlich an die beiden Formen der Bestattung, Begraben und Verbrennen denken. Und wir fragen, ob in der Geschichte sonst etwas ist, was zur Unterstützung dieser Auffassung dient. Dann sehen wir, dass es die tote Mutter ist, die in den ursprünglichsten Fassungen der Tochter hilft und ihr die schönen Kleider verschafft. Gewöhnlich ist sie dabei in ein Tier verwandelt worden, was den primitiven Auffassungen von Seelenwanderung entspricht, und unterstützt als solches das Mädchen in ihren Unternehmungen. In andern Märchen, wie in unserm graubündischen, muss dieses erst in die Unterwelt hinabsteigen, wodurch sich diese Erzählungen dem Frau-Holle-Typus nähern, in den das tessinische Märchen (Schweiz. Arch. f. Volksk. IV, 213 ff.) fast vollständig übergegangen ist, nur noch durch das hülfreiche Tier (vgl. Cox, Anm. 2) mit dem Aschenbrödelmärchen zusammenhängend.

Wir haben also eins der beliebten Mythen-Märchen vor uns, von der Reise der Seele ins Jenseits. Es kann nicht in Egypten entstanden sein; denn dort wurde weder in Holzsärgen begraben noch verbrannt. Ob es sonst wo in Afrika entstanden ist, möchte ich nicht behaupten, aber auch nicht verneinen wegen des Mangels der Zeugnisse für die heutige Existenz: denn wie lückenhaft sind diese Zeugnisse! Aber in Egypten hat es wohl seine Ausbildung erfahren: dafür spricht nicht nur, dass der Zug von dem die wahre Braut erkennen lassenden Schuh ebenfalls zuerst in Egypten vorkommt in der Geschichte von der Rhodope, wie sie uns Strabo und Aelian überliefern (s. Cox Anm. 48), sondern auch die Wichtigkeit, die auf die Kleider gelegt wird, die von der toten Mutter verliehen werden. Der Mensch muss das Erdenkleid (hier das Kleid des Sarges oder des Scheiterhaufens)

ablegen, dann begegnet ihm in der Unterwelt die grosse Mutter Isis, die ihn mit dem prächtigen, goldgeschmückten Kleid versieht, mit dem allein er vor die Totenrichter treten darf (Reitzenstein, Hellenistische Wundererzählungen S. 116 f.; Arch. f. Religionswissenschaft VII, 408). Diese Vorstellung von einem Astralleib der Seele ist freilich nichts auf Egypten beschränktes: die antike und nach ihr die scholastische Philosophie hat mit ihr gearbeitet, den Engeln und auch den ersten Menschen vor dem Sündenfall wurde ein solches Gewand zugeschrieben (s. meine « Anmerkungen zu Wolframs Parzival », Abhandlungen zur german. Philologie Halle 1898, S. 404, wozu noch Mechtilds Offenbarungen hg. von Morel, S. 69) mit einem solchen bekleidet muss man beim Feste des Himmelskönigs erscheinen (Math. 22, 12), mit diesem wird das Gewand, das der Täufling nach der Taufe erhält, identifiziert (vgl. u. a. MSD.[3] LXXXIX, S. 290), und wer überzeugt ist, dass die Mythen vom Verhalten der Seele im Schlaf und Tod älter sind als alle Natursymbolik, der wird hier einen der « Menschheitsgedanken » sehen, und wird in dem Flügelkleid der Schwanenjungfrauen, das ihnen allein die Rückkehr ins himmlische Vaterland ermöglicht, in dem Kleid der Zwerge, das sie aus irdischer Dienstbarkeit erlöst (s. meine « Zwergensagen der Schweiz ». Neue Denkschriften der allg. schweiz. Ges. f. d. ges. Naturwissenschaften XXXIX (1903). S. 29, Anm. 2), dieselbe Vorstellung wiederfinden. Im « Aschenbrödel » haben wir sie vielleicht in speziell egyptischer Ausprägung vor uns.

Ausser den erwähnten Märchen aus der Schweiz, aus Sokotora, Griechenland, Georgien, einem holsteinischen (W. Wisser, Wat Grotmoder vertellt. Leipzig 1904. S. 11 « Ruchklas »; vgl. den Eingang von « De

Kŏni un de Ent», S. 65), zwei neuisländischen (A. Rittershaus, Neuisl. Volksmärchen S. 107 ff. 110 ff.), einem bosnischen (Preindlsberger-Mražovič, Bosnische Volksmärchen. Innsbr. 1905. S. 55) und einem makassarischen (Bezemer, Volksdichtung aus Indonesien, Haag 1904. S. 373) wüsste ich der reichen Sammlung der Miss Cox aus meiner Lektüre keine neu erschienenen Märchen der Aschenbrödelgruppe i. e. S. zuzufügen. Die zweite Gruppe, die der «Allerleirauhmärchen», scheint vorläufig in der Schweiz nicht nachgewiesen, wol aber die verwanten vom «Mädchen ohne Hände»; s. Decurtins Nr. 16, S. 27).

Hingegen finden wir einen Repräsentanten der dritten, der «König-Lear»-Gruppe, in einem zweiten graubündischen Märchen, Nr. 83 von Decurtins citierter Chrestomathie*:

«Es war einmal ein König, der hatte drei Töchter. Eines Tages fragte er sie, wie lieb sie ihren Vater hätten. Die Älteste sagte: so lieb wie ihren Augapfel; die Mittlere sagte: genau so lieb wie sich selbst; die Jüngste sagte, sie liebte ihn wie das Salz, das den Speisen den Geschmack gebe. Über die beiden Älteren freute sich der Vater und war zufrieden, der Jüngsten aber nahm er es übel, dass sie ihn gern habe nur wie das Salz, und jagte sie aus dem Hause. Ganz traurig zog das junge Mädchen ihre Strasse fort und kam an einen See. Dort am See ruhte es ein wenig, da kam auf einmal ein Fisch heraus, der mit ihr plauderte und sie fragte, wohin sie gehe. Das Mädchen erzählte, dass sie aus dem Hause gejagt worden sei, weil sie gesagt habe, sie liebe ihren Vater wie das Salz. Darauf fing sie zu weinen an; aber

---

* Zu spät sehe ich, dass eine Übersetzung dieses Märchens bereits gedruckt ist bei Wettstein, Zur Anthropol gie und Ethnographie des Kreises Disentis. Zürich 1902. S. 148 f.

der Fisch tröstete sie und sagte ihr, es würde noch gut mit ihr kommen, sie solle zu dem und dem König gehen und bei ihm Dienst suchen. Endlich gab der Fisch der Jungfrau drei schöne Schachteln und befahl ihr, sie nur zu öffnen, wenn sie zur Messe gehen wollte. Ein wenig fröhlicher als vorher machte sie sich auf den Weg und kam nach und nach zu dem Könige, von dem ihr der Fisch gesagt hatte, dass sie dort Dienst suchen solle. Der König nahm sie als Magd auf, um das Geschirr zu waschen und die Hühner zu besorgen. Am Sonntag, als sie zur Messe gehen sollte, öffnete sie die erste Schachtel und fand darin ein prachtvoll schönes Seidenkleid; sie wusch sich schnell, machte sich die Haare, zog das schöne Kleid an und ging in die Messe. Der Sohn des Königs, der oben im Chorstuhl sass, sah bald das schöne Mädchen und konnte kein Auge von ihr verwenden. Aber sobald die Messe zu Ende war, lief die Jungfrau nach Hause und der Königssohn kam viel zu spät, um zu sehen, wohin sie gegangen war.

Am nächsten Sonntag öffnete das Mädchen die zweite Schachtel, darin fand sie ein noch schöneres Seidenkleid, mit dem ging sie diesmal zur Messe. Aber diesmal behielt sie der Prinz im Auge; sobald die Messe zu Ende war und sie hinaus ging, lief er ihr nach und holte sie ein, als sie gerade in des Königs Haus gehen wollte. Er zwang sie zu sagen, wer sie sei, und erbat sie sich dann zum Weibe. Sie machten eine prächtige Hochzeit. Am Tag der Hochzeit, vor der Messe, öflnete das Mädchen die dritte Schachtel, und darin war ein ganz goldenes Kleid, dass man nie ein so schönes gesehen hat. Dieses zog die Braut an und gab das schöne Seidenkleid derjenigen, die der Bräutigam führte. Zum Hochzeitsmahl lud man nebst andern Hochzeitsgästen auch den König, den

Vater des Mädchens, ein. Auf Befehl der Braut hatten sie aber keine von den Speisen der Mahlzeit gesalzen, so dass diese sehr fade schmeckten. Die Gäste murrten deshalb, und unter den andern fragte der König und Vater, der seine Tochter nicht erkannte, die Braut im goldenen Kleid, warum die Speisen keinen Geschmack hätten. Die Braut antwortete: «Es fehlt das Salz, das den Speisen den rechten Geschmack gibt, und wie dieses liebe ich Euch.» Jetzt erkannte der König seine Tochter und sah ein, dass er ihr unrecht getan habe. Er fiel ihr um den Hals und bat sie um Verzeihung. Hernach, als ihr Mann König geworden war, wurde sie Königin und ihr Vater blieb bei ihr, weil sie ihn am meisten geliebt hatte unter allen seinen Töchtern.»

Dieses Märchen können wir bis ins zwölfte Jahrhundert zurückverfolgen; denn Galfrid von Monmouth hat es der Geschichte von König Lear in seiner «Historia Britannia» (oder «Britonum») zugrunde gelegt; vgl. darüber W. Perret, The Story of King Lear from Geoffrey of Monmouth to Shakespeare. Berlin 1904 (Palaestra XXXV) S. 9 ff.

In Miss Cox's fünfte Gruppe, die «Hero tales» vom männlichen Aschenbrödel, gehört endlich, wenigstens in der Grundlage, ein Märchen, das Professor Jeanjaquet in Neudaz im Wallis aufgezeichnet und Prof. Gauchat mir im Auszug mitgeteilt hat:

«Ein König und eine Königin werden von zwei armen Leuten, die drei Söhne haben, beherbergt. Die Königin findet in ihrem Zimmer eine Laus, und da sie noch nie eine solche gesehen hat, nimmt sie sie in einer Schachtel mit. Sie zieht sie gross, bis sie die Grösse einer Ziege hat; dann wird das Tier getötet und aus dem Felle der Königstochter ein Rock gemacht. Wer erraten kann, woraus der Rock ge-

macht ist, soll sie zur Frau bekommen. Die Kunde davon ist auch zu jenen drei Brüdern gedrungen, deren jüngster schlecht behandelt wird, nie ins Zimmer kommen darf, sondern immer in der Küche sich aufhalten und darum *šindralon* genannt wird. Die beiden Älteren wollen ihn auch jetzt nicht mitnehmen, aber er läuft ihnen nach. Da er sie mit seinen schlechten Schuhen nicht einholen kann, ruft er sie zurück, da er etwas gefunden habe, was er ihnen zeigen wolle. Da es nur ein Zapfen ist, den er ihnen zeigt, zanken sie ihn tüchtig aus und ziehen weiter. Nach einiger Zeit ruft er sie wieder zurück und zeigt ihnen ein Hufeisen. Diesmal prügeln sie ihn durch. Nun wagt er sie nicht mehr zu rufen und bleibt allein zurück. Da begegnet er einer alten Frau, die ihm das Geheimnis von den Kleidern der Prinzessin verrät. Unterdessen sind die beiden Brüder bei Hof angekommen, haben falsch geraten, sind geprügelt worden und ziehen beschämt nach Hause. *šindralon* errät nun wohl richtig, soll aber, weil er dem König zu ärmlich scheint, die Prinzessin doch nicht bekommen, wenn er nicht 100 Kaninchen durch 30 Tage hüten kann, ohne dass ihm eines entwischt. Aber die alte Frau hilft ihm auch hier: sie gibt ihm ein Pfeifchen, auf dessen Ton die Kaninchen immer gelaufen kommen. Da es anders nicht geht, verkleidet sich der König als Jäger und kauft ihm für eine grosse Summe Geldes ein Kaninchen ab. Sobald sich der König aber entfernt, lässt *šindralon* sein Pfeifchen ertönen, und das Kaninchen kehrt zu ihm zurück. Da er die Probe bestanden und sich für das Geld hübsche Kleider gekauft hat, wird er nun nicht mehr verschmäht und heiratet die Prinzessin.»

Über das Märchen vom männlichen Aschenbrödel, das «Goldener-Märchen», s. Panzer, Hilde-Gudrun 250ff.

Deutschbein, Studien zur Sagengeschichte Englands I, 32 ff. Panzer hat gezeigt, dass es vielfach durch das « Allerleirauhmärchen » beeinflusst ist. Ich glaube, dass alle Märchen, in denen der Königssohn durch ein Pelzkleid unkenntlich geworden ist, aus dieser Beeinflussung erwachsen sind; dass aber diese Vermischung so alt ist, dass der *Hedhin* der Hildesage seinen Namen « Pelzrock » daher führen kann, müsste mir erst bewiesen werden. Vielmehr glaube ich, dass Hedhin seinen Namen ursprünglich als ein mit übernatürlichen Kräften ausgestatteter *hamramr* führte; denn was Panzer sonst an Berührungen der Hilde-Sage mit dem Goldener-Märchen anführt, hat mich in keiner Weise überzeugt. Zu diesen Märchen, die den Helden in einen Pelz verhüllt auftreten lassen, muss auch unser Walliser Märchen gehört haben und zwar in einem Lausepelz, wie in Cox Nr. 153 u. 195. Dadurch entgleiste aber unser Märchen in die Geschichte vom zu erratenden Lause- oder Flohpelz, worüber Köhler kl. Schr, I, 50. 92. 134. 349. Zs. d. Ver. f. Volksk. 10, 259. Das älteste Goldener-Märchen liegt wohl der Geschichte des Odysseus bei den Phäaken zugrunde, wobei man bedenken muss, dass nach der Anlage des Epos die Verheiratung mit Nausikaa ausgeschlossen war (nur ihre Liebe wird angedeutet), und dass die Beilegung eines falschen Namens, da die Kyklopengeschichte erzählt werden sollte, unterbleiben musste. Aber Auftreten in entstellter Gestalt, Hülfe eines dämonischen Wesens, verächtliche Behandlung an dem fremden Hof, Übertreffen aller anderen im Wettkampf, Liebe der Prinzessin, Entdeckung der edlen Herkunft sind vorhanden. Die Deutung des Märchens hat wohl von dieser ältesten Form auszugehen. Wer sie von den jüngern trennt und jede besonders deutet (v. d. Leyen, Arch. f. d. Stud.

d. neueren Sprachen u. Literaturen 1904 S. 258, 268 ff.), kommt kaum zur Erfassung ihres tiefsten Grundes.

2. (10.) Der Schneider und der Schatz.

«Nichts ist aber wunderbarer als die unterirdischen Gewölbe, die fast auf der ganzen Strecke sozusagen aus Quadersteinen gebaut sind. Die Leute glauben, dass es Schlupfwinkel der Römer gewesen seien, durch die sie sich wie gewisse Kaninchen, wenn sie einen feindlichen Angriff fürchteten oder von langer Belagerung ermüdet waren, zurückzuziehen pflegten. Wahrscheinlicher aber waren es Wasserleitungen, kaum freilich des Trinkwassers, da daselbst, wie natürlich in den Bergen, dessen Quellen häufig sind, sondern eher des Flusswassers, den Schmutz der Stadt wegzuspülen bestimmt. Zu diesem Zweck hat ja Basel verschiedene Gewölbe, was hauptsächlich zur Reinlichkeit der Stadt beiträgt. Und Strassburg schadet nichts mehr, als dass es solcher ableitenden Baulichkeiten ermangelt.... Das Volk aber fabelt, es befinde sich hier eine Schatzkammer unter der Erde, die einen grossen, von den Römern verborgenen Goldschatz enthalte, und der Weg dazu führe durch diese Schlüfte. Diese Kammer sei durch eine eiserne Türe verschlossen und von einem sehr wachsamen Hunde behütet, der gegen die näher Kommenden ein Geheul verführe, als ob er sie fressen wolle. So hat sich denn noch nie einer gefunden, der es gewagt hätte, mit diesem Untier den Kampf aufzunehmen. Vor einigen Jahren (das ist eine wahre Geschichte) war einer, der äusserste Armut litt und schon alles versucht hatte, um sein ärmliches Leben zu fristen, und nichts hatte geholfen, dabei hatte er Frau und

Kinder zu ernähren und das Korn war teuer und er wusste keine Hülfe — da beschloss er bei sich, das Glück zu versuchen, indem er sich dachte, es sei besser, auf einmal zugrunde zu gehen, als ein solches Elend, gegen das man kein Mittel weiss, Tag für Tag zu ertragen. Deswegen drang er, um sich des Schatzes zu bemächtigen, allein möglichst tief in jene unterirdischen Gewölbe ein und irrte lange in ihnen herum. Als er aber seines Erachtens sich der Schatzkammer näherte, und dort menschliche Knochen sah, die da von Menschen zeugten, die vielleicht irgend einmal bei ähnlichem Wagnis zerrissen worden waren, und als ihm dann ich weiss nicht was für Gespenster erschienen, da wurde der Arme durch den plötzlichen Schreck ohnmächtig und lag lange wie tot da. Endlich erholte er sich ein wenig und kroch langsam und kraftlos hinaus. Zu Hause starb er am nächsten Tage. Ich möchte glauben, dass eine vorgefasste Erzählung von jenen Schrecknissen dem Armen eine solche Furcht eingejagt habe. Freilich behaupten sogar Leute, die der geheimen Künste kundig sind, dass sie selbst mit den grössten Zaubersprüchen dort niemals einzudringen vermocht hätten. Aber solche Dinge muss man nicht glauben. Öfters findet man auf dem Acker von Augst Kupfermünzen, manchmal auch Silber- und Goldmünzen und Siegelgemmen. Und es würden gewiss mehr gefunden werden, wenn der Ort nicht verlassen und die unterirdischen Gebäude nicht teilweise durch Gebüsche, teilweise durch bepflanzte Äcker verdeckt wären.»

So berichtet Beatus Rhenanus im dritten Buche seiner Rerum Germanicarum libri tres, deren erste Auflage Basel 1531 erschien. Mir liegt eine Strassburger Ausgabe von 1591 vor, in der die Geschichte S. 260 f. erzählt wird. Auf Beatus Rhenanus beruft

sich, ziemlich wörtlich übersetzend Joh. Stumpf «Gemeyner Eydgnoschaft Stetten, Landen vnd Völckeren Chronikwirdiger thaaten beschreybung» (Zürich, Christoffel Froschauer 1548)» im 13. Kapitel des 12. Buches. Stumphius Chron. Helvet. und Rhenanus nennt wieder Martinus Delrio Disquisitionum magicarum libri sex Lovanii 1599 (dies die erste Auflage, mir liegt die fünfte Coloniae Agrippinae 1607 vor), Liber II. quaestio XII § 10, als seine Gewährsmänner, bezieht sich aber ausserdem auf Stumpf für eine andere die gleichen Höhlen betreffende Geschichte, die ich jedoch nirgends daselbst finden kann, so dass ich das Zitat für ein falsches halten muss. Diese andere Erzählung ist aber vielleicht keine selbständige, sondern nur eine Variante der ersten, die etwa jener mündlichen, von Beatus Rhenanus erwähnten aber verächtlich abgetanen Tradition («ich weiss nicht was für Gespenster») nahe stand. Ich gebe im folgenden die Erzählung des Delrio im Deutschen wieder: auf ihn oder auf seine Quelle gehen alle folgenden Erzählungen zurück.

«Um das Jahr 1520 ist ein Basler einfältiger stammelnder Schneider durch ich weiss nicht welche Mittel in jene Höhle, die sich nach Augst zu öffnet, eingedrungen, ist darin weiter als jemals ein anderer vorgedrungen und hat von wunderbaren Erscheinungen berichtet. Mit einer angezündeten geweihten Wachskerze, erzählte er, sei er hinabgestiegen und sei zuerst durch eine eiserne Pforte gegangen, dann von einem Gewölbe ins andere, endlich auch durch herrlich blühende Gärten. In der Mitte sei eine prächtig geschmückte Halle zu sehen, darin eine bis zu den Schamteilen wunderschöne Jungfrau, das Haupt von einem goldenen Diadem umschlossen, die Haare offen, unten aber in eine schreckliche Schlange aus-

gehend. Von dieser sei er mit der Hand zu einem eisernen Schrein geführt worden, auf dem Schrein lägen zwei schwarze Doggen, die mit schrecklichem Gebell Herzutretende abhielten. Die Jungfrau aber tue, als ob sie ihnen drohe, und besänftige sie. Dann löse sie den Schlüsselbund, den sie um den Hals trägt, sperre die Truhen auf und nehme alle Arten Münzen, goldene, silberne, kupferne heraus. Er zeigte mehrere, die er als Geschenke der Jungfrau aus der Höhle zurückgebracht hatte. Die Jungfrau pflege, fügte er hinzu, schrecklich zu bitten und zu beschwören und zu erzählen, sie sei eine Königstochter und sei einmal verwünscht und in ein solches Ungeheuer verwandelt worden, und es sei keine andere Möglichkeit für sie erlöst zu werden, als wenn sie von einem Jüngling, dessen Keuschheit unverletzt sei, dreimal geküsst werde, dann erhielte sie ihre frühere Gestalt zurück und als Mitgift bringe sie dem Befreier den ganzen Schatz, der am Orte verborgen sei. Ja er behauptete sogar, dass er die Jungfrau zweimal geküsst habe: dieses zweitemal aber habe er so schreckliche Gebärden ob der Freude der erhofften Erlösung an ihr wahrgenommen, dass er habe fürchten müssen, von ihr lebendig zerrissen zu werden. Nachdem er aber von gewissen Lumpen in ein Bordell verführt worden war, konnte er niemals wieder den Eingang zur Höhle finden.»

«Wer merkt hier nicht den Betrug? Jener nicht ganz vollsinnige Jüngling — oder vielmehr, jener Dämon aus dem Geschlecht der Lamien, verlangt den Kuss, um ihn nach dem dritten zu verschlingen, Gott aber liess es nicht zu; jene zwei Hunde, wieder Dämonen, Hüter wahrer oder eingebildeter Schätze; einige Münzen, wohl echt, und mit Gottes Zulassung geschenkt. Nach einigen Jahren drang ein anderer

Basler Bürger in diese Höhle ein, um die Armut seiner Familie zu lindern, fand aber nichts als die Gebeine menschlicher Leichname, und eilte, von plötzlichem Schrecken ergriffen, schnell hinaus, wurde durch Unwetter vorwärts getrieben, bis er am dritten Tage elend zugrunde ging.»

Philo, Magiologia (Augusta Rauracorum 1675) S. 860, nach dem Rochholz, Schweizersagen aus dem Aargau I, 251 f. die Geschichte erzählt, zitiert als seine Quelle ausser Del-rio noch Majolus und Schottius. Majolus d. i. Simonis Maioli Dierum canicularium tomi septem, dessen erste Auflage nach Brunet, Manuel du libraire, 1600 erschien. Schottius kann ich nicht identifizieren: bei Gaspar Schott, Magia universalis u. a. m. habe ich die Erzählung nicht gefunden, vielleicht ist Franz Schott, Thesaurus exemplorum 1607 (ADB. 32, 393) gemeint, der mir ebensowenig wie Maiolus zugänglich ist. Die Brüder Grimm in ihren deutschen Sagen No. 13 berichten fast wörtlich übereinstimmend nach Johannes Prætorius, Anthropodemus Plutonicus d. i. eine neue Weltbeschreibung von allerlei wunderbahren Menschen, Magdeburg 1666, zitieren ausserdem desselben Dæmonologia Rubinzalii I. Arnstadt 1662, H. Kornmann, De monte Veneris Frankfurt 1614 («Seyfried in medulla» kann ich momentan nicht identifizieren). Rochholz nennt noch Quissfeld historisches Rosengebüsch 1684. Doch erzählt Simrock Rheinsagen Bonn 1837 «der arme Leonhard» S. 413 wohl nicht, wie R. meint, nach letzterem, sondern nach Grimm.

Nicht nur gekürzt, sondern auch verändert ist die Sage in «Kleine Schweitzer Cronica oder Geschicht-Buch, Darinnen enthalten alles das jenige, so ein Liebhaber der Schweitzer Historien zu wissen vonnöthen hat.... Von Hanß Rudolff Grimm Buchbinder in Burgdorf anno 1723», S. 166:

«Schneider von Basel geht in eine Höhle und will ein Schatz erheben, und bleibt in der Höhle. Man sagt im Sprüchwort wo viel Gelt ist, da ist der Teufel, wo aber keines da seyen zwey; Also ist es jenem Schneider von Basel ergangen, der gieng zu Augst bey Basel in ein Höhle, diser hat sich aber trunckner Weise allzuweit hinein gewaget, so daß er seinem Fürgeben nach, zu einer eysernen Porten kommen, darfür ein grosser schwartzer Hund gelegen, über dises so habe sich die Porten geöffnet, da seye ein Jungfrau zu ihme herauß kommen, die solle zu ihm gesagt haben, dass wann er sie drey mahl küsse, so könte sie erlößt werden, und er hingegen wurde dises Schatzes so da hinder der Thür läge, sich theilhafftig machen; auch so hat er fürgeben, daß er die Jungfrau zum zweyten mahl geküsset, allein da er sie zum dritten mahl hab küssen wollen, habe sie so wunderliche Gebehrden gemacht, daß er hievon gantz einen Abscheuen getragen, und ihro versprochen ein andersmahl zu kommen, und sie zu küssen, und seye also wider auß der Höhle gangen. Dann so schreibt man von disem Schneider, daß er hierauf ein liederliches Leben fortgetriben, weilen er in Hoffnung stund, wann er nichts mehr hab, den Schatz zu Augst zu entheben, und alsdann reich genug zu werden; Allein der Teuffel hat den in seiner Meynun (!) betrogen, dann so soll er wider in die Höhle gangen aber nicht wider herauß kommen seyn.»

Die Erzählung «Der Schneider und der Schatz. Eine Chroniksage» in den «Alpenrosen, ein Schweizer Taschenbuch auf das Jahr 1825», S. 88 ff., als deren Verfasser sich A — — n nennt, schliesst sich zunächst ganz Grimms Chronik an. Das liederliche Leben des Schneiders, seine Trunkenheit wird ausführlich in Versen geschildert. Er kommt in die Höhle, findet

die eiserne Pforte mit dem Hund davor, tritt in das Gemach voll von Schätzen, in dem ihn die Jungfrau empfängt. Aber nun wird ein neuer Schluss daran gesetzt: Sie spricht

«Zweyhundert Jahre wechseln um,
Dass ich gefangen hier und stumm
Auf einen Retter harren muss,
Der dreymal mit gewagtem Kuss
Mich helfend lös' aus harter Qual,
Und Meister werd' in diesem Saal
Von Schätzen, wie kein Fürst sie hat,
Genug auch für den Nimmersatt.

Doch Einen Tag — ach, Einen bloss! —
Wenn's zweyte Hundert niederfloss,
Darf öffnen sich diess Trau'rgemach,
Und öffnen sich zu Weh' und Ach
Mein leidend Herz, das nie verglüht,
Bis ihm der Tag der Rettung blüht.

Dem Schneider kömmt's recht spasshaft vor,
Dass ihn ein guter Stern erkohr,
Beglückt zu seyn, bey Gut und Gold,
Mit solcher Jungfrau Minnesold. —
Erlaubt mein Fräulein! spricht er jetzt,
Gleich ist der Schwank ins Werk gesetzt.
Man küsst gar manchmal just um nichts;
Wie herzlich gern denn hier geschicht's!

Und husch will er die Maid umfahn;
Da redet streng sie nun ihn an.
O sachte, Jüngling, mit Bedacht!
Nimm wohl dein armes Herz in Acht!
Ich muss zu herber Prüfung Pein
Für deinen Kuss ein Unthier seyn;
Und ach! nicht jeder küsst um Geld,
Was seinem Auge schlecht gefällt.

Das Bürschchen denkt, drey Küsse sind
So schnell vorbey, wie Morgenwind,

Und spreitet seiner Arme Kreuz
Weit von einander allbereits,
Guckt steif der Schönen nach dem Mund:
Ey bleibt sie da nur frisch gesund! —
Holt einen Schmatz recht liebesschwer
Aus tiefem Herzensgrunde her,
Und küsst .... o pfui nur über dich! ...
Ein Krokodill — und schüttelt sich. —
Kaum stritt er's durch; nun ist's geschehn,
Und wieder ganz das Weib zu sehn,
Das siebenfach schon milder blickt
Und siebenfach ihn mehr entzückt.

Ja, das behagt dem Schneiderblut;
Und schnell zum andern Kuss er thut.
Da, vor den Lippen plötzlich gähnt
Ein Krötenmaul ihm, schief gedehnt;
Er aber — Augen zu! — nicht faul
Küsst herzhaft auch das Krötenmaul.
Und wieder zeigt das schmucke Weib
Den schönen Kopf auf hohem Leib,
Und heiter lacht, lacht wundersüss
Den Knaben weg zum Paradies.
Schon will sich der denn heldengleich
An guter Hoffnung überreich
Zum dritten Kuss ermannen flugs, —
's ist doch ein gar zu närr'scher Juks! —
Da — wie er spitz das Mäulchen streckt —
Herrgott, was prallt er ab — erschreckt!
Ein schwarzer Ziegenbock mit Bart,
Voll Stankes, meckernd, lang behaart,
Glotzt ihm entgegen — hu, wie graus! —
Nein, nein, das halt ein Andrer aus!
Er fährt drey Schritte weit zurück,
Mit des Entsetzens stierem Blick,
Und tappt nach Stützen, zittert, bebt,
Bis lautes Wimmern sich erhebt,
Da furchtbar schon ein Knarren tost,
Als wütete die Höll' erbost,

Und eine Windsbraut rasch im Sturm
Den Jungen packt, als wär's ein Wurm,
Durch finst're Hallen fort ihn reisst,
Und draussen auf den Boden schmeisst,
Dass Seh'n und Hören stundenlang
Nicht wiederkehrt' in seinen Gang.

Da liegt der Arme denn zerschellt,
Um Geld und Gut und Weib geprellt.
Der Felsen hinter ihm zeigt wohl
Die alte Wand, doch nirgends hohl,
Kein Spältlein offen, alles dicht
Vermaurt, verschlossen für den Wicht;
Und stöhnend — erst den andern Tag —
Schlarft er, so gut er kann und mag,
Nach Basel heim, ingrimmig still,
Erzürnt, wenn Eins ihn grüssen will.

Dem Tropfe lag zu hart und schwer
Auf schwacher Brust das Ungefähr.
Nicht froh hinfort, nicht fleissig je,
Schleicht er in seines Herzens Weh,
Tagtäglich zu der Felsenwand,
Klopft an, und tappt mit wunder Hand.
Umsonst! so laut er klagt und ruft,
Sie geht nicht auf die alte Kluft.
Ach, ungenossen, heitres Glück
Kehrt nie zum zweytenmal zurück!
Und oft — nur Einen Kuss versäumt —
Flieht Alles, was wir froh geträumt!»

Sutermeisters Fassung schliesst sich ganz an diese an; nur zum Schluss fügt er eine kleine Floskel zu: «und konnte hernach sein Lebtag nimmer von Ziegenböcken reden hören, ohne in Zorn zu geraten.»

Betrachten wir nun die Erzählungen nacheinander, so ist zunächst an der des Beatus Rhenanus gar nichts Fabelhaftes und ist wohl zu glauben, dass es sich um

eine wahre Geschichte handelt. Unterirdische Schatzgewölbe mit eisernen Türen, die etwa auch von Hunden bewacht wurden, hat es wohl gegeben; dass ein Verzweifelter den Schatz zu heben suchte, auf menschliche oder tierische Überreste stiess, dabei Halluzinationen hatte und ohnmächtig wurde, ist nichts weniger als unwahrscheinlich. Zu bemerken ist, wie bei Del-rio, ohne dass eine andere Quelle vorzuliegen scheint, die Geschichte leise verändert wird: dass er am dritten statt am nächsten Tage stirbt, besonders aber dass er « durch Unwetter vorwärts getrieben » hinaus eilt, wovon bei Rhenanus nichts steht, und was an die aus ganz andern Ursprüngen abgeleitete Fassung der Alpenrosen erinnert « Und eine Windsbraut rasch im Sturm den Jungen packt, als wär's ein Wurm durch finstre Hallen fort ihn reisst », worin sich das Auschmückungsbedürfnis von zwei durch mehr als zwei Jahrhunderte getrennte Menschen zufällig begegnet.

Auch die andere Erzählung vom stammelnden, schwachsinnigen Schneider hat, wenn nicht dieselbe, doch wohl eine nicht minder reale Grundlage. Die spätern, aber mit Del-rio auf eine gemeinsame Quelle zurückgehenden Erzählungen wissen sogar seinen Namen « Leonhard sonsten Lienimann » genannt, anzugeben. Einen « Leonardus » und einen « Lienhardus » belegt Socins Namensbuch, S. 25, bereits im 13. Jahrhundert in Basel. Über die Kosenamen auf — man s. ebenda, S. 179 f. Auch dass etwa ein Paralytiker in seinen geistigen Funktionen zurückgeht, stottert, Halluzinationen hat und unter Versündigungsideen leidet, ist nichts Unnatürliches. Jedenfalls spricht eine solche Figur eher dafür, dass es sich um eine wahre Geschichte handelt; erfunden hätte sie die volkstümliche Phantasie kaum als Helden der Erzählung.

Natürlich hat seine Einbildung sich in ausgefahrenen Bahnen bewegt; denn die Geschichte, die er erzählt, ist nach einem bekannten weitverbreiteten Typus gemodelt, dem des « fier baiser », wie die Franzosen sagen, worüber zuletzt Schofield in seiner Untersuchung über den altfranzösischen Roman « Li Beaus Desconeus » (Studies and Notes in Philology and Literature IV) gehandelt hat.

Gerade in der Schweiz finden wir das Motiv bereits gegen Anfang des 13. Jahrhunderts literarisch fixiert im Lanzelet des Ulrich von Zazikhoven d. i. Zäzikon im Thurgau. In einem wilden Wald findet der kühne Roidurant eine grosse Schlange, die ihn mit menschlicher Stimme bei Gott beschwört, sie zu küssen. Er erzählt das Abenteuer bei Hofe, worauf viele Ritter hinziehen, den Wurm anzusehen, aber alle vor seinem schrecklichen Aussehen fliehen. Der Wurm schiesst ihnen nach und fragt « wann will doch mein Erlöser kommen? » Als Lanzelet davon hört, zieht er ebenfalls hin, und als ihn der Wurm erblickt, bäumt er sich auf und ruft « o weh, wie lange soll ich dein warten! » Lanzelet fragt ihn, wieso er menschliche Stimme habe? Der Wurm erwidert, das sei ein Wunder Gottes und beschwört ihn bei aller Frauen Ehre, ihn zu küssen. Lanzelet folgt seinem Begehr, der Wurm kriecht zu einem nahen Wasser, in dem er sich badet und als das schönste Weib hervorgeht. Die Frau war die schöne Elidia (var. Clidra), die Tochter eines Königs von Thîle (d. i. Thule). Sie ist nach den Gesetzen dieses Landes deswegen in einen Wurm verflucht worden, weil sie einem Ritter, der ihr um ihre Minne gedient hatte, nicht nach seinen Verdiensten lohnte. Nach den Erfahrungen, die sie gemacht hatte, wurde sie nun als Richterin in allen Affären, die die Minne betrafen, eingesetzt, also als Vorsitzerin einer cour d'amour.

Ulrich bearbeitete einen alten französischen Roman, der uns leider verloren gegangen ist. Nach dem Gebrauch verschiedener mittelhochdeutscher Schriftsteller, mit ihren Quellen ziemlich frei umzuspringen, wäre es an sich nicht unmöglich, dass er dieses Abenteuer aus eigenem zugesetzt hätte, wenn nicht die speziellen Beziehungen auf französische Zustände (cour d'amour) diese Annahme ausschlössen, und wenn nicht überhaupt dieses Motiv zum bekannten Bestand der altfranzösischen Epik gehörte (s. J. L. Weston, The Legend of Sir Lancelot du Lac London 1901, S. 97 ff. The Legend of Sir Gawain London 1897, S. 57). Über das spezielle Motiv der Verwandlung erst nach einem Bade, das unser Gedicht mit dem Wolfdietrich teilt, s. Laistner, Rätsel der Sphinx I, 252 ff.; vgl. auch Mannhardt, Antike Wald- und Feldkulte 63 ff.

Aber auch dem 19. Jahrhundert ist die Sage wie im übrigen Europa so auch besonders in der Schweiz noch wohl bekannt. «Alle hundert Jahr am Charfreitag und Gründonnerstag geht eine weisse Frau hauptlos von der Heidenburg (bei Lenzburg im Aargau) zum Aabach hinunter und wäscht; erscheint sie aber dabei als Schlange, Spinne oder Kröte, so könnte man sie dannzumal erlösen.» Einem Bauern erscheint sie einmal als Spinne, verwandelt sich aber dann in eine Jungfrau «in altfränkischer Tracht, reicht ihm die Hand und leitet so ihn stillschweigend in die Bergwand hinein. Alles öffnet sich vor ihnen, er steht da in einer Grotte voll Glanz und Schimmer ... Hier zeigt sie ihm alle Kostbarkeiten und bittet ihn um den Erlösungskuss. Sie wandelt sich in Katze, Schange und Drache; Krallen entwickeln sich so dick, wie Dornenbündel auf Kirschbäume gehängt — unerschrocken küsst er sie. Jetzt wird sie zur gewaltigen Kröte; er will fliehen, da springt sie ihm ins Genick.

und bewusstlos sinkt er zusammen. Andern Tags findet ihn der Bannwart drunten am Bache; kaum erkennt er ihn noch, so dick ist sein Gesicht verschwollen und all sein Haar bis auf den Stumpen vom Kopf weggesengt. Man bringt ihn heim, aber er stirbt im Irrsinn» (Rochholz, Schweizersagen aus dem Aargau I, 248). Hier kommen noch andere Züge dazu: von kopflosen Geistern, vom Anhauch der Geister, der das Gesicht anschwellen macht und Irrsinn bringt, wofür sich die Belege, auch aus der Schweiz, häufen liessen.

Hans Laimer von Fronalp bei Morschach, an der Grenze von Uri und Schwyz, wird von einem Gespenst an einen Abgrund geführt, wo eine grosse Kröte auf einem Schatze sitzt. Er soll sie dreimal küssen: zweimal tut er's; da sie aber bei jedem Kusse hässlicher wird, verzagt er zum drittenmal. Sie verschwindet mit dem Geschrei «jetzt ist meine Seele auf ewig verloren». Zur Strafe für seine Feigheit wird er lahm (Le Conservateur ed. Bridel XII, 135). Die Lähmung ist natürlich ursprünglich nicht eine Strafe der Feigheit, sondern wie oben eine Folge der Begegnung mit dem Gespenst.

In eine Höhle des Hügels, der die Ruinen des alten Schlosses bei Öschgen im Fricktal trägt, schlüpft Charfreitags einst ein vorübergehender Mann. «Durch einen langen Gang kam er zu einer Eisentüre, die sich von selber öffnete, und darauf in einen prächtig mit Tapeten behangenen Saal. Hier sass auf einem Ruhebette eine Jungfrau, neben ihr auf einer Goldtruhe ihr Schosshündlein. Sie bot ihm alle ihre Schätze gegen drei Küsse an. Der Mann dachte, derlei lasse sich leicht tun . . . und gab ihr denn sogleich einen Kuss. Allein jetzt schoss ein Schlangenhaupt aus dem Rumpfe des Weibes hervor. Gleich-

wohl machte er sich zum zweiten Kuss bereit, und auch diesmal gelang's trotz dem Hündlein, das gross anschwoll, zerrend, heulend und reissend an ihm emporsprang. Sogleich darauf war die Jungfrau in eine ungeheuerliche Kröte verwandelt, und mit Grausen entsprang der Mann» (Rochholz, Zschr. f. deutsche Mythologie 4, 289. Naturmythen S. 160).

Im Muotatale vergräbt ein Geizhals seinen Schatz in einer Kiste. «Kein Menschenkind sollte jemals von ihr Besitz nehmen können, ohne eine Kröte dreimal geküsst zu haben. Nur einmal im Jahre, am «Unserherrgottstag» soll die verwunschene Kiste sichtbar werden. Etliche beherzte Männer machten sich einstmals ans Werk, den Bann zu lösen. Der Mutigste unter ihnen brachte es zustande, die auf der Geldkiste sitzende Kröte dreimal zu küssen. Doch beim dritten Male ward die Kröte zum Ungetüm und spie Feuer, so dass er nicht an sie herankommen konnte und alle die Flucht ergriffen (Schweiz. Arch. f. Volksk. II, 3).

Auf dem Siwiboden im Walliser Saastale habe ein Mann einst «eine schöne reichgeschmückte Frau getroffen .... die ihm offenbarte, sie ... sei ... verurteilt ... ihre Schätze so lange mühselig zu hüten, bis sie ... erlöst werden könne. Wenn er etwa dazu Lust habe, so wolle sie ihm das Mittel angeben: es sei nur nötig ihr einen Kuss zu geben; jedoch müsste sie ihre Gestalt verändern. Der Mann versprach das Mögliche zu tun .... Bald kreiselte unter furchtbarem Bergekrachen in grossen Krümmungen eine abscheuliche Schlange heran. Dem Manne wurde eiskalt, er bereute sein Versprechen ...; er konnte die Schlange nicht küssen, die arme Frau nicht erlösen und die reichen Schätze nicht gewinnen. Unter herzbrechendem Geheule entfernte sich die ver-

zweifelnde Schlange. Sehr verzagt kehrte unser Mann zu den Seinigen nach Haus zurück; er zog folgenden Tag traurig papierne Schuhe an und ging damit nach Rom, von woher er noch nicht zurück ist» (Walliser Sagen, Sitten 1872, S. 129). Die possenhafte Wendung des Schlusses parodiert die bekannten Sagen von den eisernen Schuhen, die ein Büsser wallend durchwetzen muss, ehe ihm eine Sünde vergeben wird.

Eine andere Walliser Sage berichtet von «den verschlossenen unterirdischen Gewölben von Gerunda»: in ihnen «sitzt neben ungeheuren Schätzen eine wunderschöne Jungfrau. Sie wurde vor Zeiten von ihrem Vater verwünscht, diese Schätze zu bewachen. Nur alle Jahrzehnt, am Ostermorgen, kommt sie herauf zu einer Quelle, die nur dann fliesst, und wäscht und kämmt sich an derselben. Dann allein kann sie erlöst werden. Bietet sich hierzu jemand an, so verwandelt sie sich in drei grause Ungetüme: erst in eine Kröte, dann in eine Schlange, zuletzt in einen Löwen. Wer diese Ungetüme in den Schlund küssen darf (schweizerdeutsch für «zu küssen wagt»), erlöst das Fräulein». Ein Vater mit zwei Söhnen unternimmt nun die Erlösung, doch laufen sie beim drittenmal davon. «Das Fräulein aber schleuderte ihnen einen schrecklichen Fluch nach, und dieser lastet noch auf ihrer Nachkommenschaft bis ins neunte Glied» (a. a. O. 150). Hier finden wir, wie oft, die Vorstellung von der zu erlösenden sündigen Seele mit der von einer an ihrem Quell sich waschenden und kämmenden Fee vermischt: Naturgeister und Gespenster gehen eben in einander unmerklich über, wie schon das sprachliche Zusammenfallen von Alp und Elfe zeigt. So hat man denn im französischen Teile des Wallis, in Cleibe und im Val d'Anniviers, unsere Sage überhaupt mit einer Variante der Feensage

von der Melusine oder Undine verquickt: die von ihrem Mann durch die Schelte «mauvaise fée» oder «je länger du lebst, desto dümmer wirst du» Beleidigte will nur unter der Bedingung zurückkehren, dass er am nächsten Tage das ihm hinter der Kirchentür Begegnende küsse. Sie erscheint ihm als Schlange, und da er vor ihrem Anblick zurückschrickt, verlässt sie ihn auf ewig (Schweiz. Arch. f. Volksk. III, 142, Jegerlehner, Das Val d'Anniviers, Bern 1904, S. 121).

Auf Schloss Rappenstein im st. gallischen Bezirk Untereggen «sei en Schatz vergrabe ond wer verwacht von zwo Jumpfere, die blibed all jung ond all höbsch; ond klopft men om Metternacht a, so bellet schrockeli en Hond ond rasslet schuli met Chettle; wenn men em denn halt nöd förcht ond klocket me wider, so chönd die zwo Jumpfere doher ime wyße, schöne Gwand, ond schöni, roti Schüeli hend s' a, send aber beidi a Chettle ond schreied ond bitted bewegli ond hätted gern, me wor's chösse; das breng ehne d' Freiheit zweg, ond söß sei ken anders Mettel, dass si erlöst werid, ond chöm me de Schatz söss nöd öber. Das ist en böse Beding, jo wohrli, ond ken het 's no gwoget ond ken het 's Güraschi no gha. Der Hond ist e schrocklis Otier; er stoht all nebe de Jumpfere, ond wer e gsiet, dar si nöd rode» (Kuoni, Sagen des Kantons St. Gallen, St. Gallen 1903, Seite 14). Zwei Jungfrauen und ein Hund scheinen wenig sagengemäss: wenn man vermuten soll, so lautete die Sage ursprünglich so, dass nur eine Jungfrau an einer Kette erscheint, die verwandelt sich in ein Untier, nach dem ersten Kuss wieder in eine Jungfrau, vor und nach dem zweiten Kuss geht's ebenso, dann verwandelt sie sich in den fürchterlichen Hund, der den Bewerber endlich abschreckt. Freilich erscheint der Hund neben der Jungfrau auch sonst.

Einem Viehhändler erscheint auf der Passhöhe zwischen Nesslau und Amden in St. Gallen eine Jungfrau. « Nun vernahm er, eine unglückliche Seele sei schon seit Jahrhunderten an diese Stelle gebannt, müsse alle hundert Jahre hier am Ort ihrer Missetat erscheinen, bis ein glücklicher Zufall sie erlösen würde. Dieser Zeitpunkt war eben jetzt wieder gekommen. Die Jungfrau bat ihn flehentlich, er solle ihr beistehen. Morgen werde sie ihm nicht mehr in ihrer jetzigen Gestalt erscheinen, und, wenn er den Mut habe sie zu küssen, so würde ihre Seele Frieden haben; er aber würde ein reicher Mann ». Er verspricht ihr zu helfen. Am nächsten Tage geht er « hinaus an den bestimmten Ort. Bald hörte er im dürren Laube etwas rascheln. Es war eine Schlange . . . Ihm graute, als er das Tier küssen sollte. Darüber verstrich der kostbare Augenblick; die Schlange verschwand mit einem Seufzer . . . . Aber nicht lange ging's, so erschien eine hässliche Kröte . . . . Er kniete nieder, um sie zu küssen. Aber das Blut in den Adern erstarrte ihm, als das Ungeheuer ein grosses Maul öffnete und er in einen wahren Höllenrachen sah, aus dem tausend Blitze ihn anspieen. Auch die Kröte verschwand, und vor ihm stand ein schmächtiges Männlein auf schlanken Ziegenfüssen, mit Hörnern und kralligen Händen. Der Nesslauer erschrack und ergriff die Flucht » (Kuoni, a. a. O. S. 253). Hier ist die Geschichte verstümmelt: der Mann küsst überhaupt nicht, wozu dann die Verwandlung? Zum Schluss erscheint die verdammte Seele in Gestalt des Teufels.

Die eben gerügte Verstümmelung der Geschichte begegnet übrigens wieder in einer Walliser Sage: « Einmal ging ein Mann, mit dem Zunamen *Trejer*, ins Nanzertal. Als er vom Bergrücken ins Tal abstieg, begegnete ihm eine schöne Frau . . . . Sie spricht ihn

an und fragt ihn, ob er ihr Retter sein wolle. Wenn ja, so solle er und seine Nachkommen bis ins neunte Glied reich sein» (vgl. die Verfluchung bis ins neunte Glied in der oben erzählten Walliser Sage). «Er solle sich die Sache vorher genau bedenken, es würden nämlich hässliche Gestalten erscheinen, aber durch den Kuss einer derselben» (dadurch ist der Widerspruch gemildert) «könne er sie erretten.... Die Frau verschwindet und erscheint in Gestalt einer riesigen grünen Eidechse. Trejer wagt es nicht, sie zu küssen. Die Eidechse verschwindet und die Frau erscheint in Gestalt einer Kröte von der Grösse eines Kalbes. Er wagt den Kuss wieder nicht. Endlich erscheint eine ungeheure Schlange.» Er wagt den Kuss wieder nicht und «mit furchtbarem Krachen stürzte sie in Gestalt eines feurigen Strohsacks mit einem erbärmlichen Geschrei dem Gletscher zu und verschwindet. T. und seine Nachkommen haben seine Unterlassung später durch schweres Unglück büssen müssen» (Stebler, Ob den Heidenreben. Zürich 1901. S. 71).

In den bisherigen Erzählungen ist vielfach eine bestimmte Zeit angesetzt für die wiederholte Möglichkeit der Erlösung, meist die Wiederkehr eines bestimmten Festtages oder 100 Jahre. Eine unbestimmte Zeit wird in folgenden Erzählungen in poetischer Weise angedeutet: Beim Schloss Freudenberg in der Nähe von Ragaz erscheint einem Ziegenhirten einst eine Jungfrau und spricht: «Ich bin auf das Schloss gebannt und bitte dich, dass du mich erlösest. Ich werde morgen, wenn du die Ziegen hier vorbeitreibst, in der Gestalt einer Schlange vom Schlosse herabkommen zum Gatter, wo du mich dann küssen sollst.» Zur Belohnung verspricht sie ihm den Schatz, der im Schlosse verborgen liegt. Am nächsten Morgen geht

er hin zum Gatter. « Schon erschien auch die Jungfrau, zuerst in ihrer menschlichen Gestalt und dann als Schlange. » « Aber der Knabe blieb regungslos stehen vor Schrecken und konnte die Schlange nicht küssen. Da stand die Jungfrau wieder und sprach voll Wehmut: « Länger als die Dauer eines Menschenlebens wird es nun gehen, bis wieder eine Zeit kommt, in der ich erlöst werden kann, und meine Hoffnung stützt sich nur einzig auf das Menschenkind, das einst aus jenem Birnbaum eine Schlafstätte erhält, welchen jüngst ein sorgsamer Mann am Stutz von Ragaz gepflanzt hat » (Kuoni, a. a. O. S. 96).

Bei Bassersdorf im Kanton Zürich (Bezirk Bülach) « steht ein alter Birnbaum da, unter welchem nach der Sage ein Schatz liegt. Ihn behütet die Frau Escher. Sie machte sich mit dem Sohne auf dem benachbarten Bauernhofe Ofengipf bekannt und bewog ihn, nachts mit ihr zum Baume zu kommen Wenn er sie hier drei Nächte hintereinander küsse, solle der Schatz sein werden. Als er es das erstemal tut, ist das Weib schön von Körper und steht weissgekleidet da. Da er zum zweitenmal kommt, ist sie schon vom Kopf bis zum Fusse in brandschwarzer Tracht, und er wird besorgt. Doch sie wiederholt ihm, sie sei kein böser Geist, und er gibt ihr den zweiten Kuss. Sie hat ihm aber bereits angemerkt, dass er der dritten Probe morgen nicht gewachsen sein wird und sagt deswegen beim Abschiede: « Ich beschwöre dich, im Walde eine Tanne zu fällen, ein paar Kerne aus den Tannzapfen zu nehmen und sie zu säen; dann wächst doch einmal der Baum, der einst die Wiege für meinen Erlöser geben wird. » In der dritten Nacht erschien der Bursche allerdings wieder, hatte aber vorsorglich seinen Bruder mitgebracht. Das Fräulein verwandelte sich in eine unge-

heure Kröte, und beide Brüder entliefen» (Rochholz, Naturmythen, S. 161). Eine Variante derselben Sage berichtet, wie die schöne Jungfrau sich in eine scheussliche Kröte verwandelt «und ihr Erlöser verfällt aus Schrecken in unheilbaren Wahnsinn. Sie hat dorten (!) auch einen besondern Baum, unter dem einst ein Mann dem Schatze nachgrub. Darüber erschien sie und sagte ihm Gelingen zu; allein er musste zuvor einen andern Baum im Wald, den sie ihm näher beschrieb, fällen und aus demselben eine Wiege zimmern, und erst wenn ein Kindlein in der Wiege weine, werde er den Zauber lösen und den Schatz heben können. Nun fand er erst lang den bezeichneten Baum nicht, auch war das Holz entsetzlich hart und das Fällen dauerte lange, noch länger gings, bis die Wiege gezimmert war, und der Mann starb, bevor ein Kindlein in derselben lag» (H. Meyer, Zürcher Ortsnamen Nr. 1753, bei Rochholz, Schweizersagen aus dem Aargau I, 249. Ähnlich Vernaleken, Alpensagen, Wien 1858, S. 71. 145).

Die Erlösung der Schlüsseljungfrau vom Schloss Tegerfelden im Aargau ist an ein «Chäppelibäumli» gebunden. «Allein dazu soll dasselbe an einem Charfreitag aufgestückt, nämlich an den Ästen so abgestutzt werden, dass es vorerst langsam abtrocknen kann, dann muss man es am gleichen heiligen Tage übers Jahr umhauen und zu einer Wiege verzimmern, in welcher ein Knabe aufgenährt werden müsste, der an einem Sonntage und zwar bei besonderer Konjunktur des Gestirns geboren sein soll. Und das erst würde der herzhafte Mann werden, der alle Gefahren und Zufälle dieses Erlösungswerkes wirklich bestände.» Einem Drechsler, der im Begriff ist, ein solches Bäumchen umzuhauen, erscheint die Jungfrau und heisst ihn am nächsten Samstag wiederkommen, um drei

Proben zu bestehen. Die erste ist: er soll das Hündlein, das sie begleitet, küssen, was er leicht vollbringt. Zum zweiten soll er die Jungfrau selbst küssen. «Der Mann tat's, aber ihre Lippen waren entsetzlich kalt.» Das dritte Mal soll er eine grosse Kröte küssen, die auf der Schatzkiste sitzt, zu der der Zugang ausserdem noch durch eine feuerspeiende Schlange verwehrt ist. «Mit Grauen trat er einen Schritt zurück.» Die Jungfrau «schrie laut auf, zerrang die Hände, und im Augenblick war ihr blendendweisses Kleid kohlschwarz geworden.» «Der Drechsler stürzte betäubt zusammen. Es war Mittag, als er wieder erwachte und sich in einem Fuchsloch im Cheibengraben liegen fand. Mit Mühe kroch er hervor. Ergraut an Haar und Bart, ganz gealtert kam er heim. Ein Fieber warf ihn aufs Krankenbett und man musste ihn in seinem Irrsinn hüten .... So starb er» (Rochholz, Schweizersagen I, 234 ff.). Man bemerke die Ungeschicklichkeit dieser überhaupt sehr schlecht erzählten Sage: wenn die Erlösung des Fräuleins von dem Knaben abhängt, der in der aus dem Baum gezimmerten Wiege gelegen hat, und das Fräulein das doch so gut weiss wie der Sagenerzähler, wozu stellt sie dann den Mann, der den Baum erst fällt, auf die Probe, die doch notwendigerweise misslingen muss?

Auf dem Tanzplatz von Portels im Bezirke Flums erschien eine fremde Jungfrau, die nach Mitternacht ihren bevorzugten Tänzer veranlasst, sie zum nahen Schilztobel zu begleiten. «Da offenbarte sie ihm, sie sei ein unseliger Geist und müsse wandeln.» Er aber könne sie erlösen: «Sie müsse ihm als eine Kröte erscheinen, und er habe sie dann dreimal zu küssen.» «Dabei dürfe er unter keinen Umständen den Namen Jesu aussprechen.» Er küsst sie nur zweimal. «Zum dritten Mal erschien sie in so ent-

setzlicher Gestalt, dass der Jüngling vom Schrecken überwältigt ausrief «O Jesus!» Da gellte ein todestrauriger Wehschrei durch das Tobel. Ein Tannzapfen fiel vom Gipfel der nächsten Tanne zu seinen Füssen hin. Die Jungfrau stand wieder in menschlicher Gestalt ... und klagte, jetzt müsse sie noch so lange leiden, bis aus dem Tannzapfen, der soeben gefallen, eine Tanne zu ganzer Grösse gewachsen sei. Aus den Brettern dieser Tanne werde eine Wiege gemacht, und das Kind, das in diese Wiege gelegt werde, sei berufen, sie zu erlösen.» (Kuoni a. a. O. 185.) Dass gerade der Name Jesus nicht gerufen werden darf, entstammt einem andern Vorstellungskreis, in dem ein böser Geist durch den heiligen Namen vertrieben wird: aber die Jungfrau ist ja kein böser Geist, sondern eine arme Seele. Es kommt hier vielmehr nur darauf an, dass bei einer Zauberhandlung wie im Heidentum bei der Kulthandlung (E. H. Meyer, Germ. Mythologie §. 263) das heilige Schweigen nicht gebrochen werden darf. Dafür einige Belege aus dem Sagenschatz der Schweiz: Beim ehemaligen Nonnenkloster bei Schönbrunn in Zug bewacht eine Nonne einen Schatz, wer ihn haben will, darf nicht dabei sprechen. Zwei Männer sind eben daran ihn zu heben, da sieht der eine eine Prozession herankommen und ruft aus: «Schau dort!» Prozession und Schatz verschwinden und die Nonne klagt, dass sie noch 100 Jahre umziehen müsse (Lütolf a. a. O. 61). Der goldene Wagen, der auf der Berghöhe Emmenhorn sich befindet, ist schon fast gehoben, da schreit der eine sich zur letzten Anstrengung ermunternd «hüh!» und der Wagen verschwindet (a. a. O.) Dasselbe wird auf dem Kilchbühl neben der Luthern zu Schötz erzählt (a. a. O. 62). Bei Gerzensee im Kanton Bern liegen viele Schätze auf einem

grossen vierräderigen Wagen. Er ist fast aus der Erde, da ruft der Bauer, der ihn hebt, « hoho, jetzt haben wir ihn bald », worauf er verschwindet (Kohlrusch, Schweizer Sagenbuch S. 107). Der goldgefüllte Wagen auf dem Münnenberg zwischen Sumiswald und Grünenmatt kann von vier in der gleichen Stunde geborenen weissen Schimmeln gehoben werden, versinkt aber im Moment, das der Schatzgräber die Pferde mit dem Rufe « Hüh, in Gottes Namen » antreibt (Sonntagsblatt des « Bund » vom 12. Juli 1903). Bei Burg Reichenstein zwischen Mönchenstein und Arlesheim sollte einst ein Schatz gehoben werden. Da kroch eine Schnecke vorüber. « Potz Blitz, eine Schnecke!« ruft ein Arbeiter und der Schatz versinkt (Lenggenhager, Schlösser und Burgen in Baselland S. 132). Bei der Ruine Reifenstein unterhalb Reigoldswil stossen die Grabenden auf etwas Hartes. « Potz Hagel, da hämmers » ruft ein Bauer aus. Wütend erwidert der Schatzgräber « Nei, du Chaib, jetz hämmers nüt » und der Schatz erwies sich richtig als ein paar eiserne Pfannenstiele (a. a. O. 205). An die Stelle des Redens ist das Lachen getreten in der Erzählung vom Schatz in den Höhlen von Milandre im jurassischen Ajoie: dieser wird von einem « lutin » bewacht. Einer verschreibt sich dem Teufel dafür, dass ihm der den Schatz zeigt: er kann ihn heben, wenn er dabei nicht lacht. Als er aber sieht, wie das alte Heinzelmännchen den Hintern des jungen an einem Schleifstein wetzt, platzt er heraus, und der Schatz verschwindet (Quiquerez, Coup d'œil sur les travaux de la société Jurassienne 1856, p. 97). In Graubünden wird der Schatz bei St. Agatha (Sontgia Gada) von einem grossen Bock gehütet, den muss man an den Hörnern fassen und festhalten, ohne ein Wort zu sagen. Der Schatzgräber fasst ihn auch

mit grossem Mut an den Hörnern, ruft aber dabei aus «Jetzt hab ich dich, du Bestie!», worauf der Schatz versinkt (Decurtins a. a. O. II, 158). In der Ebene von Madernal darf der Bauer, der den Schatz aufackert, nicht fluchen: das Gegenstück zu der Umbildung, wonach er nicht den Namen Jesus rufen darf. Als er es doch tut, im Moment, da eben der Griff der Schatztruhe sichtbar wird, «Teufel auch, jetzt haben wir den Schatz» ruft, da versinkt derselbe (a. a. O. 663).

In allen bisher angeführten Versionen ist es ein aktives Küssen, das von dem Erlöser der Schlange verlangt wird. Wenn aber Laistner mit seiner Deutung recht hat, muss wie im Alptraum der Mensch vielmehr den Kuss von der Mahrt dulden, wie auch wirklich in dem altfranz. Epos von Beau Desconnu der Ritter sich von der Schlange küssen lassen muss. In der Schweiz ist mir das nur bei der Schlange bei Tschamut begegnet: diese kann erlöst werden, wenn man sich von ihr über das Gesicht streichen lässt, ohne sich abzuwenden; dann gewinnt der Erlöser die zwei Schlüssel, die sie anhängen hat, und mit diesen grosse Schätze (Decurtins a. a. O. S. 145, Nr. 17). Der Kuss selbst tritt dann vielfach zurück und wir finden die Variationen vom umschlingenden, vom aufhockenden Alp u. a. m. Ich führe zunächst nur die an, die sich durch das Anhängsel vom «Erlöser in der Wiege» als nächstverwandt erweisen. Dieses Anhängsel ist von Laistner u. a. in seiner Art gedeutet worden; Meyer, Germ. Myth. S. IX hat an Übertragung von der Legende vom Kreuzesholz gedacht. Ich meinerseits halte es nur für eine poetische Umschreibung für «nach sehr langer Zeit».

In einer Variante der oben erwähnten Sage von der verwunschenen Jungfrau bei Portels, die einer

ihrer Tänzer auf den Schilztobel heim begleitet, erscheint ihm dieselbe als Schlange. « Von dieser sollte sich nun der Bursche umhalsen lassen, ohne dabei einen Seufzer hören zu lassen, wie stark ihn auch das Tier drücken möge. » Bei der dritten Umschlingung « öffnete er den Mund und seufzte. Sofort löste sich das Tier von seinem Nacken und weinend verschwand die Jungfrau .... Noch ist sie verzaubert und wird es noch über hundert Jahre bleiben. Erst wenn das Kirschbäumchen in der Nähe des Tobels ein solches Alter erreicht hat, dass es als Baum gefällt werden kann, wird wieder die Gelegenheit zur Erlösung da sein. Das Menschenkind, das sein erstes Dasein in der aus dem Holze des gefällten Kirschbaumes gefertigten Wiege fristet, wird allein die Jungfrau erlösen können » (Kuoni a. a. O. S. 184 = Schweiz. Arch. f. Volksk. VI, 137). Also wieder das « heilige Schweigen ». Und der Termin vom « Erlöser in der Wiege » wird als ganz gleichbedeutend gebraucht mit « hundert Jahre ».

In Wölfliswil im Fricktal wird die schatzhütende Jungfrau erlöst, wenn man sie dreimal um das Schloss Eptingen trägt und nach jedem Umlauf küsst. Ein Jüngling tut es zweimal; aber als er es das drittemal zu tun im Begriffe ist, ruft sein Vater, der ihm nachgeschlichen ist, voll Angst « nit, nit, die zwo Schlange bißet! » « Es waren aber nur die zwei mächtig langen Zöpfe der Jungfrau, die der Alte für zwei Schlangen angesehen hatte. Über diese wohlbekannte Stimme erschrack der Sohn, liess das Mädchen auf den Boden fallen und entsprang. Die einstige Seligkeit dieser Jungfrau ist an einen Kirschbaum geknüpft, der im nahen Bergwald Lammetholz steht. Wenn er einmal so dick wie ein Sägstamm geworden und dann zur Wiege verzimmert sein wird, so kann

das Knäblein, das man in dieselbe legen wird, der Jungfrau Erlöser werden » (Rochholz, Naturmythen, S. 154 = Zschr. f. d. Myth. 4, 284). Dem armen Vater wird in dieser Erzählung Unrecht getan, denn aus einer nahverwandten Erzählung des benachbarten Liechtenstein erfahren wir, dass die Zöpfe sich wirklich in Schlangen verwandelten (Vonbun, Beiträge z. deutschen Mythologie gesammelt in Churrhätien, S. 27). Ebenso schiesst nach dem ersten Kusse ein Schlangenhaupt aus dem Leibe der Jungfrau in der oben zitierten Aargauer Sage (Rochholz Naturmythen 161). In der Erzählung, von der wir ausgegangen sind, ist die Jungfrau vom Unterleib an Schlange. Diese Mischbildung findet sich hie und da (Laistner, Rätsel der Sphinx I, 83), aber nicht gerade häufig. Die Jungfrau mit dem Schlangenleib oder die Schlange mit dem Jungfrauenkopf entstammt auch nicht der deutschen, sondern der christlichen Mythologie, die die Schlange des Paradieses sich solchergestalt vorstellt (Schmerber, Die Schlange des Paradieses. Strassburg 1905 und meine Anmerkung in Abhandlungen z. deutschen Philologie. Festschr. f. R. Heinzel. Halle 1898. S. 407).

Bei Forsteck im st. gallischen Bezirk Werdenberg wird die Jungfrau erlöst, wenn man einem Hündlein drei Streiche gibt. Als beim zweiten Streich sich allerlei schreckhafte Naturerscheinungen merkbar machen und die Erlöserin darüber den dritten Streich versäumt, jammert die Jungfrau « Wenn das Kind gross wird, das in der Wiege schlafen soll, die man aus dem Holze jenes kleinen Bäumchens machen wird, darf ich erst wieder einen Versuch machen » (Kuoni a. a. O. S. 42).

In einigen Sagen wird die Art der Erlösung im Unbestimmten gelassen: so in der Sage von der

« Schänenna »- oder « Schannän-Jungfrau » auf Strahlegg im Prätigau. « Sie gestand, dass sie ob schwerer Schuld geistern müsse, doch erlöst werden könnte » von einem, der in der Wiege gelegen hat, die aus einer bestimmten Tanne gezimmert wurde (Vonbun, a. a. O., S. 27. Jecklin, Volkstümliches aus Graubünden I, 9). « Ein Pfarrer war im Begriff die Arpitetta-Alp einzusegnen. Als er den Durandgletscher durchquerte, erblickte er auf demselben eine schöne Jungfrau, die fröhliche Lieder sang. « Warum bist du so lustig? » rief er ihr zu. « Weil ich meiner baldigen Befreiung aus dem Fegfeuer entgegensehe. Soeben entsprosste ein Arvensamen; daraus wird ein Baum erstehen, aus diesem eine Wiege. In diese Wiege werden sie ein Kind legen, das zum Priester aufwachsen und für meine Befreiung aus der Gletscherspalte beten wird » (Jegerlehner, Sagen aus dem Val d'Anniviers, Schweiz. Arch. f. Volksk. V, 303). Am nächsten steht dieser Sage eine aus Vorarlberg in ihrem Schlusse: « jetzt muss ich noch so lange geistern bis das Tännlein da eine Tanne geworden, bis man diese Tanne gefällt, gesägt und aus Brettern eine Wiege gemacht hat, und bis ein erstgeborenes Knäblein in der Wiege gelegen, und bis das Knäblein geistlicher Herr geworden ist und die erste Messe gelesen hat » (Vonbun, a. a. O.). In beiden Fällen ist an die Stelle der sagenmässigen Erlösung das Gebet getreten. Entstellt, aber im grunde verwandt, ist eine andere Walliser Sage: Ein Gemsjäger aus Saas hört eine arme, auf einen Gletscher gebannte Seele fröhlich singen. Er fragt sie nach der Ursache ihrer Fröhlichkeit. Sie erwiedert: « Mein Schutzengel hat mir soeben offenbart, ein liebes Vöglein hätte heute beim « bäcken » (aufpicken) eines Tannenzapfen ein Samenkörnlein auf die Erde fallen lassen, welches spriessen

und zu einem Baume heranwachsen werde. Aus dem Holze dieses Baumes werde dann für die Leiche eines unschuldigen Kindes das Särglein gemacht werden. Und beim Tode dieses Kindes . . . . werde ich, von allen Qualen frei, in den Himmel kommen». Hier ist eine, wohl zufällige, grössere Ähnlichkeit mit der Sage vom Kreuzesholz, da an dem providentiellen Baum der Heiland erst sterben muss, ehe die Menschheit erlöst werden kann, was der Sage vom Sarg immerhin näher steht als der von der Wiege.

Eine komplizierte Art des Küssens verlangt die st. gallische Sage vom Regeli auf dem Regelstein im Bezirk Ebnat: «In der dritten Nacht hob sich die Kiste; auf ihr sass, in eine hässliche Kröte verwandelt, jenes Weiblein. Es trug den goldenen Schlüssel im Munde und winkte dem Wachenden, ihn mit einem Kusse in Empfang zu nehmen. Das aber war ihm unmöglich» (Kuoni, a. a. O., S. 256). Vielleicht ist das auch der Sinn von andern Sagen, wie der von der Ruine Rambach bei Schmerikon: «Ein Schatz liegt noch dort, den das Schlossfräulein hütet. Alle hundert Jahre erscheint es in der Gestalt einer Schlange. Sie trägt ein goldenes Schlüsselchen im Maul. Wer den Mut hat, der Schlange das Schlüsselchen zu entreissen, der erlöst die Jungfrau und kommt in den Besitz der goldenen Schätze» (a. a. O., S. 232). Ebenso hat in einer Variante der oben genannten Sage vom Schatz bei Milandre im Ajoie eine weisse Dame den rotglühenden Schlüssel zwischen den Zähnen (Quiquerez a. a. O.). Ebenso trägt die in einen Eber verwandelte Jungfrau bei Reinach im Aargau den Schlüssel im Rüssel (Rochholz, Naturmythen, S. 137 f.). Bei Hertenstein bei Baden ist eine Schlange «der er den Schlüsselbund aus dem Maule schlagen müsse, und gelinge dies, so sei er im Besitze grosser Reichtümer» (Rochholz, Schweizersagen I, No. 177).

In der Prätigauer Sage von Fracstein aber trägt die in eine Schlange verwandelte Jungfrau den Schlüssel am Halse (Jecklin, a. a. O. II, 75). Da nun in einer Variante dieser Sage, wo die Jungfrau in menschlicher Gestalt erscheint und ihr der Schlüsselbund vom Gürtel herabhängt, und « wer es wagt, ihr diesen Schlüsselbund abzunehmen, auf dem eine gräuliche Kröte sitzt, der erlöst sie und kommt in den Besitz grosser Schätze » (Vonbun, a. a. O. 26), so haben wir in der Kombination hier wohl diejenige Form der Sage, die der in Albrecht's von Scharfenberg Seifrit von Ardemont am nächsten steht, wo die Befreiung daran geknüpft ist, dass man der in eine Schlange verwandelten Jungfrau eine ihr am Halse hängende Kröte herabreisst (Merlin und Seifrid de Ardemont von A. v. Scharfenberg, in der Bearbeitung Ulrich Füetrers hersg. v. F. Panzer, Bibl. d. litt. Vereins CCXXVII, S. XCI f.).

Die Sage vom « Erlöser in der Wiege » erscheint mit zwei andern Sagen verknüpft in einer Fricktaler Sage: Der Fährmann im badischen Hauenstein hört vom gegenüberliegenden Fricktaler Ufer eine Stimme, die die Überfahrt verlangt. Er setzt über, aber der Kahn bleibt leer. Doch kommt die Stimme wieder. Erst das dritte Mal rollt aber ein Stock hinein. Und die Stimme spricht nun am diesseitigen Ufer: « Hättest du nicht dreimal dein Schifflein durch den Rhein gelenkt, so hätte ich wieder bei meiner Eiche harren müssen, bis eine Eichel herabgefallen und ein Baum daraus gewachsen wäre, aus dem man eine Wiege hätte zimmern und meinen Erlöser schaukeln können. Jetzt aber reich' mir die Hand, denn auch du wirst bald wie ich ein Kind der Seligkeit ». Vorsichtig reicht ihm aber der Fährmann nicht die Hand, sondern die Ruderschaufel, und richtig sieht man alle 5 Finger

darauf eingebrannt. Bald darauf stirbt er (A. Bircher das Fricktal, Aarau 1859, S. 59). Über die Sage von den übergeführten Geistern s. Grimm's Mythologie, 380 ff. Über das Einbrennen durch den aus dem Fegfeuer kommenden Geist, vgl. Schönbach, die Reuner Relationen, WSB, 1898. Ich will hier nur noch auf verwandte Schweizer Sagen hinweisen: Im Sagwald bei Römerswil spuckt ein Geist, der sich einst durch Verrückung des Grenzsteines versündigt hat. Nachdem sein Pate auf seinen Wunsch den Grenzstein zurecht gerückt hat, reicht ihm der Geist die Hand. Er hält die Schaufel hin und auf diese brennen sich die Finger des Geistes ein (Lütolf, a. a. O., S. 138). Der Riese Botti ist so stark, dass niemand seinen Händedruck ertragen kann, daher man ihm nur den Pflugsterz hinreicht, wo jedesmal Merkmale zurückbleiben (A. Jahn, Der Kanton Bern, S. 411). Minder vorsichtig reicht eine Tochter ihrer in der Hölle sitzenden Mutter die Hand, die davon ganz verbrannt wird (Sutermeister Nr. 12).

Auch unsere Sage vom Schlangenkuss ist mit einem fremden Motiv verbunden worden in einem Graubündner Märchen (Decurtins, a. a. O. Nr. 26. La siarp*). «Vor vielen, vielen Jahren kam ein Ritter in ein Schloss, das alt wie «Brot und Mus» *(vegl sco paun e buglia)* war, um zu sehen, ob es dort Gespenster gebe. Nachdem er etwas herumgegangen war, kam er in einen grossen Saal; dort sah er eine Jungfrau, schön wie die Sonne. Diese sagte ihm, sie sei verwunschen, jede Nacht als Schlange ins Schloss

*) Etwas abweichend von demselben Sammler erzählt bei Jecklin, Volkstümliches aus Graubünden I, 126 ff.

zu kommen; wer aber den Mut hätte, sie drei Nächte hintereinander zu küssen, der würde sie erlösen. Der Ritter liess sich mutvoll das Zimmer zeigen, wo er auf sie warten sollte. Dieses Zimmer war sehr schön geschmückt, und in der Mitte war ein Tisch mit allerhand Speisen, wie sie nur das Herz begehren mochte, und daneben ein schönes Bett von roter Seide. Nachdem er gut gegessen und getrunken hatte, ging der Ritter zu Bett. Gegen 12 Uhr wachte er auf: neben seinem Bett war eine schreckliche Schlange. Er bezwang aber seinen Ekel und gab der Schlange einen Kuss auf den Mund, und im selben Augenblick verwandelte sich der Kopf der Schlange in den schönsten Jungfrauenkopf. Den nächsten Tag blieb der Ritter in dem Schloss und in der zweiten Nacht kroch eine Schlange mit einem Frauenkopf zu seinem Bett. Ohne Zögern umarmte er sie und küsste den Leib, und dieser verwandelte sich in den Leib eines schönen Mädchens, aber den Schlangenschwanz hatte sie noch. In der dritten Nacht küsste er den Schwanz und das Mädchen bekam auch richtige Beine. Am andern Morgen ganz früh kam die Jungfrau zu dem Ritter und sagte, er solle nach drei Tagen in die Kirche des Dorfes kommen am Fusse des Hügels; dort wollten sie heiraten. Darauf ging der Ritter aus dem Schloss und nahm Wohnung in einem Wirtshaus im Dorf. Am andern Tage, als er sich eben seinen Zopf machen wollte, da kam die Hexe von einer Wirtin, tat, als ob sie ihm helfen wollte und steckte ihm die Nadel der Vergessenheit *(la guva dell' emblidonza)* in die Haare, so dass er seiner Braut vergass. Als nach drei Tagen die Jungfrau kam und ihn nicht fand, schickte sie ihm ihre Magd und liess ihm sein Versprechen in Erinnerung bringen. Am nächsten Tage wollte der Jüngling sich zurecht machen und zu seiner

Braut gehen, da stiess ihm die Wirtin wieder während des Frisierens die Nadel des Vergessens in die Haare, so dass er im Wirtshaus blieb. So ging es durch sechs Tage. Da kam die Magd der Jungfrau und sagte, der alte Zauberer, der ihre Herrin in eine Schlange verwandelt habe, der habe wieder Gewalt über sie gewonnen und habe die Jungfrau auf den Glasberg getragen. Das erweckte den Jüngling: er nahm die zwei Goldschuhe, die ihm die Magd gebracht hatte, und ging die Jungfrau aufzusuchen. Diese Schuhe machten drei Stunden mit jedem Schritt: so war er schnell auf dem Glasberg. Alle Jungfrauen, die auf diesem Berge waren, begannen ihn zu bitten sie zu befreien; er aber suchte so lange, bis er seine Braut gefunden hatte. Mit dieser teilte er die Goldschuhe, den einen zog er, den andern zog sie an, und Arm in Arm stiegen sie den Berg hinab. Im Dorfe angekommen machten sie eine frohe Hochzeit und lebten seitdem im Schlosse der Braut heiter und vergnügt.»

Das Märchen ist charakterisch für die freie Art, in der der volkstümliche Erzähler mit seinen Vorlagen schaltet. Es ist wie beim Volkslied: manchmal kommt dabei was Schönes heraus, manchmal etwas Unsinniges, was aber doch oft infolge einer gewissen mystischen Unbestimmtheit einen grossen Eindruck hervorzubringen imstande ist So ist hier der Jüngling, der sich einen Zopf macht (gibt es an Ort und Stelle etwa eine solche männliche Haartracht? oder stammt das Märchen aus der Zopfzeit?), immerhin ist dieser Jüngling eine etwas komische Erscheinung; die Wirtin handelt ohne ersichtliches Motiv; aber die «Nadel der Vergessenheit», unter der man sich nichts Rechtes vorstellen kann, wirkt doch mit einem gewissen mysteriösen Zauber. Am

bekanntesten ist der «Trank der Vergessenheit», die «Lethe» der Griechen, der *óminnisveig* der Nordländer; aber auch das Korn, das Persephone in der Unterwelt geniesst, lässt sie der Menschenwelt vergessen; diese beiden Welten sind es, die sich ausschliessen: Essen, Trinken von den Gaben der einen Welt, Kuss und Gruss eines ihrer Bewohner lässt die andere dem Gedächtnis entschwinden. Das ist der Grundgedanke der weitverbreiteten Märchen von der «vergessenen Braut», worüber Köhler Kl. Schr. I, 161. Cox Anm. 58, Rittershaus Neuisländ. Volksmärchen Nr. 32. Von einer «Nadel des Vergessens» ist nirgends die Rede. Diese Nadel, die dort aber nicht Vergessen, sondern Verwandlung bewirkt, stammt vielmehr aus dem leicht mit ihm zu verwechselnden Märchen von der «unterschobenen Braut», über das Arfert, «Das Motiv von der unterschobenen Braut» (Schwerin 1897) gehandelt hat; vgl. noch Cox Anm. 17. Holthausen Arch. f. d. Stud. d. n. Spr. u. Litt. 114, 340. Ritterhaus a. a. O. Nr. 31 und meine Anzeige Anz. f. d. A. 24, 288 ff. In einer der von Arfert besprochenen Gruppen (I, c.) wird die echte Braut in einen Vogel durch eine in den Kopf gesteckte Nadel verwandelt: es sind 35 Märchen bei Arfert, meist aus Südeuropa stammend; die Geschichte hat hier Hand und Fuss: die falsche Braut, die die Stelle der echten einzunehmen wünscht, oder deren Mutter sticht der Braut (natürlich nicht dem Bräutigam) beim Frisieren die Nadel in den Kopf. Der Schluss ist dann gewöhnlich, dass der Bräutigam einmal zufällig den Kopf des Vogels streichelt, dabei den Kopf der Nadel entdeckt, diese herauszieht und dadurch den Vogel in die Geliebte zurückverwandelt. Hier aber ist, dadurch dass es sich um einen Vogel handelt, der Erzähler wieder entgleist, und zwar in die Geschichte

von der «verlorenen und wiedergewonnenen Schwanenjungfrau», die nach Rückerwerbung des Schwanengewandes (s. o.) in ihr überirdisches Vaterland, als welcher öfters der «Glasberg» gilt, zurückflieht und von ihrem irdischen Bräutigam dort mit vieler Mühsal aufgesucht werden muss (Köhler kl. Schr. I, 44; Anm. Cox Anm. 76. Panzer, Hilde-Gudrun S. 254 ff.). So ist hier aus der Durcheinanderwerfung von vier verschiedenen Erzählungsstoffen «fier baiser», «vergessene Braut», «unterschobene Braut», «Schwanenjungfrau» ein doch nicht ungefälliges Ganzes geworden. Aber man sieht, wie man irre gehen würde, wollte man der Erzählung als Ganzes eine einheitliche Deutung geben.

Das Sutermeisterche Märchen, von dem wir ausgegangen sind, und seine Quelle in den Alpenrosen hat einen Schluss, der von dem der übrigen bekannten Fassungen der Basler Sage abweicht. Während sonst immer die verwunschene Jungfrau als Schlange mit Frauenkopf erscheint, ohne sich überhaupt zu verwandeln, haben wir hier eine dreifache Verwandlung vor uns in Krokodil, Kröte und Ziegenbock. Das kommt daher, dass die unmittelbare Quelle der Alpenrosen (dass sie das ist, sieht man aus der Einführung der Betrunkenheit des Schneiders in der Einleitung), die Grimmsche Chronika, statt der Jungfrau mit dem Schlangenschwanz eine gewöhnliche Jungfrau eingeführt hat, die, sie mag noch so schreckliche Gebärden machen, doch nicht einmal einen Schneider zu erschrecken imstande ist. Der Dichter in den Alpenrosen hat nun in richtiger Empfindung einen neuen Schluss hinzugedichtet unter Benutzung jenes

andern, ihm aus einer der verbreiteten verwandten Sagen bekannten Tradition des «fier baiser», welcher gemäss sich das Mädchen in drei Tiere hintereinander verwandelt. Von diesen drei Tieren ist nur die Kröte recht sagengemäss, das Krokodil ist wohl an Stelle des älteren Drachen getreten. Der Ziegenbock kommt wohl irgend einmal vor als dämonisches Tier, als Vertreter des Teufels, ist hier aber offenbar gewählt, weil der Held der Erzählung ein Schneider ist und man gerade den Schneider mit dem Ziegenbock spottend in Zusammenhang zu bringen pflegt. Das geschieht meist in allerhand Spottverslein und es scheint mir in Rücksicht auf den Zweck dieser Studien nicht unangebracht, die betreffenden schweizerischen unter Beiziehung der des übrigen Deutschlands darauf hin zu untersuchen. Die Schweizer Verslein hat mir Gertrud Züricher aus ihren reichen Sammlungen zur Verfügung gestellt. Ich gebe nur die Hauptfassungen ohne Varianten und ohne Ortsangabe, da die Sammlungen noch nicht abgeschlossen sind.

Den Ausgang für diesen Spott, der schon zur Zeit des 30jährigen Krieges «eine alte Geigen und verlogene Ware» war (E. Otto, das deutsche Handwerk in seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung S. 141. Aus Natur- und Geisteswelt 14. Leipz. 1900), hat man dabei zu nehmen von dem hölzernen Gestell, auf dem (wenn nicht dem Tisch) sitzend, die Schneider ihre Arbeit verrichten, welches Gestell in Fischart's Bienenkorb «Schneiderbock» heisst. Das DWB. IX, 1271 bringt nur den einen Beleg, doch ist der Ausdruck wohl weit verbreitet gewesen. Es ist deutlich gesagt in dem Schnadahüpfl 27a. bei Blüml (s. u.), «in dem der Schneider den Rücken der Geiss als Werkstattbruggen» benutzt. Daher lag es nahe, von dem auf einem Bock grätschbeinig

sitzenden Schneider zu sagen, dass er den Bock « reitet », und darum sind die Verslein, die dieses behandeln, an den Anfang zu stellen:

1. Schnyder, we de ryte witt,
so sattle de der Bock,
nimm ne de bim Schwänzeli
u fahr de im Galopp.

Dabei ist schon der Hohn dadurch verstärkt, dass man sich den Schneider verkehrt reitend vorstellt, wie etwa Verbrecher zum Pranger geführt wurden, wie der Abt von St. Gallen in Bürgers Ballade « verkehrt statt des Zaumes den Schwanz in der Hand ». Parallelen bei Blüml, Der Schneider im Vierzeiler Nr. 16. 17. (Ausseer u. Ischler Schnaderhüpfel Leipzig 1906). Simrock, Kinderbuch Nr. 433. 434. Uckermärkische Kindereime Nr. 25. (Zs. d. Ver. f. Volksk. VIII, 412). Eskuche, Siegerländ. Kinderlieder Nr. 180 (daselbst zitiert). Höhn, Siebenbürgisch-sächsische Kinderlieder S. 12 Nr. 104. A. Kopp, Ältere Liedersammlungen S. 96.

2. Schnyder, Schnyder mit dem Bock,
mach mer schnell e nöue Rock!
Schnyder, Schnyder mit der Ell,
Schnyder, Schnyder chunt i d'Höll.

Dass der Schneider in die Hölle kommt, ist breit ausgeführt in einer komischen Ballade (Erk-Böhme 1637). Wieder geht der Spott aus von den speziellen Verhältnissen der Schneiderwerkstatt, von der « Schneiderhölle », dem offenen Kasten des Schneiders unter seinem Sitz, in den er nach dem Volksspott die dem Besteller abzuliefernden Tuchreste verschwinden lässt (DWb. IV, 2, 1748. IX, 1273.*)

---

* Diese Vorwürfe macht den *schrœten* schon der Leutspriester zu Stein am Rhein, Konrad von Ammenhausen zu Anfang des 14. Jahr-

3. De Schnyder und sy Geiss
gönd mit enand uf d' Reis.
4. Der Schnyder uf der Stör
macht alles z'hinderfür,
er hocket uf emene Geissbock
und schnyderet amene Bratisrock.
5. Der Schnyder mit der Nadle
er sticht di Geiss i d's Bei
u wenn si afaht mäggele,
so springt der Schnyder hei.

Hier kommt noch das Motiv von der traditionellen Feigheit des Schneiders hinzu, der vor dem Meckern des eigenen Reittiers, das er mit der Nadel ins Bein sticht (statt wie ein rechter Reiter mit dem Sporn in den Leib), Reissaus nimmt. Die Vorstellung, dass der Schneider feige sei, beruht wohl darauf, dass sich gerade diesem Beruf, der keine grossen Körperkräfte voraussetzte, gerne die Schwächeren zuwandten, dass auch die sitzende Lebensweise die demselben Angehörigen oft körperlich herunter brachte und schwächlich aussehen liess. Das wusste man schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts, aber der eifernde Verfasser des didaktischen Gedichts «des Teufels Netz» aus der Gegend des Bodensees polemisiert 10523 ff. gegen diejenigen, die das schlechte Aussehen der Schneider ihrer sitzenden Lebensweise zuschreiben

---

hunderts. In der Form «Do e Läppli, dei e Läppli Ged em Chend scho wider e Fräckli» oder «Hie es Blätzli, dört es Blätzli, Das gibt dem Schatz es Unterröckli» kursiert es noch heute (Tobler, das Volkslied im Appenzellerlande S. 27. Stebler, Ob den Heidenreben S. 107), auch in Norddeutschland «Hi en Läppken, da en Läppken giet nog wuol en Kinnerkäppken» (aus Iserlohn in Firmenich, Germaniens Völkerstimmen III, 179; vgl. noch «Lauter Lappen giebt neue Kappen» bei Simrock, Die deutschen Sprichwörter. Frankfurt a. M. o. d. S. 287), aber schon im 18. Jahrhundert «Hier ein Läppgen, dort ein Käppgen, giebt dem Kinde auch ein Röckgen» (Höhn, Betrugslexicon, Coburg 1730. S. 342).

wollen, macht für dasselbe vielmehr ihr schlechtes Gewissen verantwortlich:

> des nem man an in selben war:
> si sind alleweg blaich und âvar.
> das ist nit von übrigem sitzen:
> si muossend alleweg sorgen und switzen,
> man werd ir bübrîg innan:
> das er denn nit möcht endrinnen,
> er müst am strick erworgen.

Daher dann die vielen Verslein und Schwänke von der Dürre und dem geringen Körpergewicht des Schneiders. Und im Zusammenhang damit die von seiner geringen Courage (s. DWb. s. v. Schneidercourage), gegen welchen Vorwurf er dann mit um so ärgerer Prahlerei reagiert. Darum lässt man ihn vor einer Schnecke, ja vor einer Mücke, einem Floh das Hasenpanier ergreifen, lässt ihn eine Ziege (Hinkender Bote vom Jahre 1819), ja einen Krebs für einen Hirsch ansehen (Jeep, H. F. v. Schöneberg, der Verfasser der Schildbürger. Wolffenbüttel 1890. S. 22 ff.), lässt ihn eines Kampfes mit Fliegen als «tapferes Schneiderlein Sieben-auf-einen-Streich» sich rühmen.

Aber die Vorstellung, dass der Schneider die Geiss mit der Nadel sticht, die auch vorausgesetzt wird in der Drohung gegen die bettelnde Ziege

6. Gybeli, witt Brot? Ha selber ekeis.
   Schnyder, nimm d'Nodle und stich mer di Geiss.

worauf sie reagiert und er davon läuft, wurzelt wohl tiefer als in dieser allgemeinen Idee von einem Mangel an Mut. Schon früh wusste man von der Feindschaft zwischen Geiss und Schneider zu erzählen. Hans Sachs in seinem Schwank «Vrsache der feintschafft zwischen Schneider vnd der gais» (Sämtliche Fabeln und Schwänke des H. Sachs hg. v. E. Götze I.

Nr. 173. Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts Nr. 110—117 S. 491) weiss auch einen Grund dafür anzugeben. Ein Schneider habe einstmals seinen Herrn beim Gewandanfertigen betrogen und dieser ihm dafür die Strafe diktiert, «das er ihm solt ain ganczes jar ain gais halten in seinem haus.» Der Schneider tötet nun die Geiss, indem er ihr eine Nadel in den Kopf sticht, will sie dann nachts in den Stadtgraben werfen und vorgeben, dass sie sich selbst darin zu Tode gefallen habe. Da er das aber zu tun unternimmt, verwickelt sich das Horn der toten Geiss in seinem Gewand und zieht ihn mit sich im Fall hinunter, so dass er unten tot anlangt:

«die dot gais zv ainer rach
Hat den lemting schneider vmbracht.
Das wundert iderman vnd lacht.
Seither sind die schneider der gais
Von herzen feint, wie man den wais

und, setzt die Druck-Redaction hinzu (Hans Sachs, hg. v. A. v. Keller IX. S. 278. Bibl. d. litt. Vereins CXXV.).

Dergleichen widerumb auch seindt
Die geiß auch den schneyderen feindt,
Meckern die an, bald sie die sehen,
Und thund ihn auch nicht geren nehen
Und förchten noch vor ihn der hawt.

Aber auch diese Geschichte, wohl auf einer wahren Begebenheit basierend, ist sicher erst später mit der traditionellen Feindschaft in Beziehung gesetzt worden. Auch die Erklärung, dass die Schneider, geärgert über das Vexieren mit der Geiss auf das Tier selbst eine Feindschaft geworfen hätten, genügt kaum. Wenden wir uns zunächst einer anderen Gruppe von Versionen zu und suchen wir von diesen aus vielleicht der Erklärung näher zu kommen.

Indem man das «reiten» obscön nahm, konnte man von einem geschlechtlichen Verkehr des Schneiders mit der Ziege sprechen; vgl. Blüml Nr. 1. 3. 11. Mittler, Deutsche Volkslieder Nr. 1534. Magyarische Reigentanzlieder Nr. 14 (Anthropophyteia II, 129). Man konnte die Geiss als seine Frau, seine wirkliche Frau als Geiss, ihn selbst als Bock bezeichnen. Der Spott ist nicht fein; aber dasselbe wird einer ganzen Nation, den Italienern («Katzlmacher» aus «Kitzlmacher») von den Österreichern nachgeredet, im 17. Jahrhundert den Spaniern (DWb. IV, 1, 2803), ähnliches den Bayern von den Tirolern («Boafokchen» aus «Beafokchen») und den Schweizern («Kueghyer») von den Schwaben (Much, Sievers' Beiträge zur Gesch. d. deutsch. Spr. u. Litt. XVII, 223 f.). Von den Schneidern gilt er schon im 15. Jahrhundert, da sie Michael Beheim «Geißbuoler» nennt (DWb. a. a. O.)

7. Hinder em Hus im Geißestall
het der Schnyder sys Hochzytmahl.

8. De Schnyder und si Frau,
die chüechled uf ere Welle Strau.
D'Welle Strau brünnt,
d'Chüechlipfanne rünnt,
der Ankehafe het es Loch.
Giri, giri, Geißbock,
wärist du daheime ghockt!
D'Geiß gaht i Lade
und stihlt dem Schnyder de Fade.
Der Schnyder nimmt de Bögelstei
und schlad der Geiß de Bei ezwei.
D'Geiß macht mä!
De Schnyder seid «Gält, 's hed di geh!»
D'Geiß seid «ja,
du bist e wüeste Ma».

Dieser Spott stammt aus einer Zeit, da das Schneiderhandwerk seinen goldenen Boden verloren hatte. Der Schneider erscheint hier als der ärmste und niedrigste unter den Gewerbetreibenden, der eine Art Zigeunerwirtschaft führt. Ja er sucht den Zigeunern sogar ihr berühmtes Kunststück, auf einem Heustock ohne Gefahr Feuer zu machen (vgl. Erk-Böhme, No. 1585 und meine «Zwergensagen der Schweiz» S. 27) abzugucken, freilich mit schlechtem Erfolg. Die ganze lustige Bohême kann man aber erst begreifen, wenn man weiss, dass unter der «Geiss» die Frau des Schneiders gemeint ist: Sie ist es, die, als in der verlotterten Wirtschaft Kuchenpfanne und Butterfass sich als löcherig herausstellen, auf die geniale Idee kommt, die Schäden zu flicken, indem sie die Geräte — zusammennähen will, wie die «dumme Liese» in dem bekannten Lied (Kopp, Ältere Liedersammlungen, S. 40 ff., Erk-Böhme Nr. 1741) den gleichen Schaden mit einem Bund Stroh verstopfen soll. Deswegen will sie aus der Werkstatt ihres Gatten Faden stehlen, was aber der gestrenge Herr übel nimmt, worauf sich eine lustige Prügelei entwickelt. Darum ist «Ma» in dem Ausruf der Geiss «Du bist e wüeste Ma» als «Ehemann» zu fassen, darum kann in andern Verslein für die Geiss direkt die Frau eintreten, darum kann anderwärts die Geiss auch wie ein Mensch ihrerseits mit dem Bügelstein werfen.

Aber wieder haben wir hier den Kampf des Schneiders mit der Geiss. Und vielleicht sind wir hier dem Ursprung am nächsten; denn wenn man den Schneider *geizrîter* im obscœnen Sinne nennen mochte, so konnte das Wort andererseits auch einen bedeuten, der mit der Geiss ein Turnier ausfocht. Den gleichen Doppelsinn hat «Katzenritter»: einerseits einen, der *die katzen rîtet,* sodomitischen Umgang mit der Katze

pflegt (DWB. s. v.), andererseits denjenigen, der einen jener seltsamen Beisskämpfe zwischen Mensch und Tier zur Belustigung von Zuschauern mit der Katze aufführt (s. Schär, Die altdeutschen Fechter und Spielleute, Strassburg 1901, S. 44 ff.).

9. De Schnyder und sy Frau
sitzed uf ere Welle Strau,
d'Welle Strau brünnt,
der Ankehafe rünnt
und Chüchlipfanne het es Loch:
Gybeli, Gäbeli, Geißbock!

10. Der Ankehafe rünnt,
der Ankehafe het es Loch:
Gyri gyri Geißbock!
De Geißbock gad zum Schnyder i Lade
und stilt dem Schnyder Fade.
Da nimt der Schnyder an Güllestei
und schlat der Geiß es Bei azwei.
Da macht d'Geiß «mä mä». —
«Gelt, es hed di gge?»

11. De Schnyder und sy Geiß
gönd mit enand uf d' Reis.
De Geiß nimt e Chiselsta
und wirft em Schnyder e Loch i's Ba.
D'Geiß macht «mä!
Gel, Schnyder, jetzt het's di ggä?»

12. Der Schnyder mit der Stumpescheer
haut der Geiß de Rigel eweg:
d' Geiß macht «me!
Schnyder, ganz eweg!»

13. Der Schnyder mit der Scheer
haut gar ungefähr,
haut der Geiß das Wädeli ab
und gumpet hin und her.

14. Der Schnyder und sy Frau,
die tanzen uf em Strau;
der Schnyder nimt es Nudelbrett
und schlat der Frau es Bei eweg.

Vom Tanze des Schneiders mit der Geiss (denn um diese handelt es sich ja hier) wissen auch andere Traditionen zu berichten, vor allem eine Basler Geschichte des sechzehnten Jahrhunderts, die ich wegen ihrer Schweizer Provenienz hersetzen will: « Zu Basel haben die schneider, wie andere handwerk, auch ein schön zunfthauß, zu Rom genannt, darauff hielt einer vor jaren seinen ehrentag oder hochzeit. Weil nun die schneider nit gern leiden, daß man sie mit der geiß vexieret, ließ sich doch diß einer, dem wol mit schalckheit war, nit anfechten, und wie der tantz am besten was, bringt er auff den saal ein wiße geiß mit schelnbanden umb den halß und schenckel geschmückt, mit solcher listigkeit, das es niemand gewar mocht werden wer es gethan hette. Als aber die trummen, daß hin und wider hüpffen der geiß ungewont, und sie vom getümmel verirrt war, sprang sie mitten unter die tentzer und schrey nach irer stim « Meeeeeeister, meeeeeister, hat ir mir die hosen gepleeeetzt? » Die knaben wurden entrüst, fragten und sůchten fleissig den yenigen, so die geiß dahin bracht, kondten aber niemand deß in der warheit bezüchtigen. Ir einstheils wolten die geiß todt haben, das achteten die andern für tyrannisch; dise wolten sie zum fenster hinauß-werffen, yene den tantz aller ding underwegen lassen, darwider abermals andere ire meinung sagten: was die geiß darzů köndt, daß sie darhin getragen were? solten sie denn irenthalben gar vom tantz abstehen, wer spöttisch und würd yedermann sagen, ein geiß allein hett ein gantzen hauffen schneider verjagt. Also

tantzten die Heinen fürter so lang sie gůt daucht, und die geiß mit inen.» (Kirchhof, Wendunmut I, 278).

15. Der Schnyder mit der Geiß,
er weist nit, wie si heisst.
Er bint si an es Ofestůdli
und git ere tusig Chläpf ufs Fůdli
dänn macht si määgg.

Der Schneider weiss nicht, wie seine Frau heisst sonst würde er sich in keinen Streit mit ihr einlassen. Wir aber wissen, wie sie heisst, das verrät uns ein Aargauer Kinderlied (Rochholz Nr. 278), nämlich «Heimlifeiss heisst mi Geiss», d. h. «voll heimlicher Tücken».

16. Der Schnyder uf der Geiß,
er weiß nüd, wie-n-er heisst.

Eine verstümmelte Variante des vorigen.

17. Myggeli, myggeli,
Bohnestyggeli!
Gang i Lade
u chouf der Fade!

d. h. «Geiss, Geiss, Bohnenwerferin! (entstellt aus «stückeli» von «stucke» werfen, Martin und Lienhardt II, 586?), stiehl nicht den Faden deinem Mann, sondern kaufe ihn», unter Beziehung auf die obige Geschichte.

18. Der Schnyder mit der Scheer,
er meint er syg e Heer,
er meint, er syg e Landvogt,
und isch doch numme-n-e Geißbock.*

Die Hoffart des Schneiders wird hier gegeisselt gerade im Zusammenhang mit seiner oben besprochenen Armut, denn mit dem Stolz des Armen, dem «Bettelstolz», hat das Volk kein Mitgefühl. Darum sagt

* Die beiden ersten Verse auch Simrock, Sprichwöiter S. 494.

schon Jesus Sirach XXV, 3. «Drei Stücke sind, denen ich von Herzen feind bin, und ihr Wesen verdriesst mich übel: Wenn ein Armer hoffärtig ist und ein Reicher gerne lügt und ein alter Narr ein Ehebrecher ist»; vgl. dazu Voigts Anmerkung zu Egberts v. Lüttich Fecunda ratis I, 479. Vor allem ist es der arme Flickschneider, dem der Spott gilt, der die ganze Woche keine Bestellung bekommt, aber gerade über den Sonntag was zu tun kriegt, so dass er sogar auf sein ärmliches Sonntagsvergnügen verzichten muss:

19. De Schnyder mit der Stumpescher,
er lauft de ganze Tag umher.

20. De Schnyder mit der Stumpescheer,
de gaht di ganzi Woche leer:
am Sunntig tuet er d'Hose büetze;
am Mendig tuet er d'Geiße hüete,
am Zystig macht er määg.

Der Vergleich des Ziegenkots mit den Bohnen ist schon uralt: von *fabae caprini fimi* spricht schon Plinius, hist. nat. 19, 185. Vielleicht stammt er aus dem Lateinischen durch Vermittelung des Studentenwitzes des Mittelalters. Aber sein rechtes Vergleichsobjekt bekam er doch erst, als der Kaffee nach Europa kam. Dass dann der Vergleich zugunsten des Morgengetränks des armen Schneiders umgekehrt wurde, versteht sich von selbst:

21. D'Geiße mache Bohne,
d'Schnyder läset's uf,
si deeret's a der Sunne
und mache Gaffi drus.

22. D'Geiß goht berguf,
de Schnyder hocket hinde druf.
D'Geiß machet «me!
Schnyder, gang eweg!»

D'Geiß schyßt Bohne,
de Schnyder liset's uf,
bhalt's bis am Morge
u machet Kafi drus.

23. De Schnyder mit der Stumpeschär,
er gaht di ganzi Wuche lär;
am Sundig tuet er d'Hose büeze,
am Werchtig tuet er d'Geiße hüete.
D'Geiße schyßet Böhnli,
de Schnyder liset's uf,
er teret's uf em Öfeli
und machet Kafi drus.

24. De Schnyder mit der Geiß,
er weiss nit, wie si gheißt.
Er bindt si an es Ofestüdeli
und git ere es paar tusig Chlepf ufs Füdeli.
D'Geiß machet megg,
de Schnyder rennt ewegg.
D'Geiß schyßet Bönerli,
de Schnyder liset's uf,
teret's uf em Öfeli
und machet Kafi drus.

Aus fast allen bisher erwähnten zusammengeflickt ist ein längeres Gedicht, das Rochholz mitteilt, das aber so in einem Zuge kaum von einem Kinde hergesagt werden wird; doch enthält es auch einige Züge, die uns bisher noch nicht begegnet sind:

25. Der Schnyder mit der Scheer
lauft die ganze Woche leer:
am Sunntig mueß er d'Hose büetze,
am Mäntig der Geiß es Mul verbüetze;
am Zystig bindt er's a's Ofestüdli
und git ere en Dätsch uf's Füdli;
denn goht's bis uf die Mittwuche,
do steckt ere d'Nasen i d'Tischtrucke;

am Donstig möcht er gern ryte,
die Geiß mag's nonig verlyde;
am Frytig sattlet er d'Geiß
und goht mit ere uf d'Reis
und seit «du bist e Geißbock
und meinst, du sygest en Landvogt.
Gimmer was d' mer schuldig bist,
hunderttusig Chrone!»
Da wirft die Geiß e Bohne
und seit em «Meggmeremeh,
gelt, Schnyder, i ha der geh?»
Es springt die Geiß de Berg uf,
de Schnyder springt ere noh;
die Geiß hebt der Wadel uf,
de Schnyder isch nümme do.
Es chunt es Müsli 's Bergli ue
und loht es Cheigeli fahre,
do lyt der Schnyder hintezue
mit Nadle und mit Fade:
«Ach lieber Schnyder, stich mi nit,
ich muss di uf d'Hochset lade».

Die Beschäftigung während der einzelnen Wochentage ist hier pedantisch durchgeführt; zu «Mittwoch» vgl. Züricher Kinderlied und Kinderspiel im Kanton Bern Nr. 444 «Hüt isch Mittwuche, Stoß die Nasen ine Tischtrucke». Mit dem Schluss vergleicht bereits Rochholz mit Recht einen samländischen Vierzeiler aus Firmenichs Völkerstimmen III, 111

De Bock de leep dem Barg hönnop,
He leet sien Närschke blöcke.
Da leepen emm alle Schnieders na
Mött Nadel, Tweern on Plöcker.

Ursprünglich nicht hierher gehörig, aber doch wohl ab und zu hierher bezogen und jedenfalls der Vollständigkeit halber hier zu besprechen, ist endlich ein Verslein, das die Kinder im Züricher Wehntal

singen, wenn sie eine *Schnydergeiss,* d. i. dort eine Ruderwanze (hydrometra oder notonecta) sehen (Schweiz. Id. II, 464):

26. Schnydergeiß!
mach mr d'Suppe nit so heiß,
mach mr d'Suppe nit so räß,
oder i schlah dr d'Hand i's Gfräß!

In andern Gegenden des Kantons Zürich (Frischental, Stallikon) singen sie, wie mir Frl. Züricher mitteilt, etwas abweichend:

Schnydergeiß, Schnydergeiß!
mach mer d'Suppe nit so heiß,
nit so räß und nit so sur,
oder i gibe der d'Hand i's Mul!

aber aus ihrer Aufzeichnung geht nicht hervor, ob sie ebenfalls die Ruderwanze damit ansingen oder bei welch anderer Gelegenheit es gesungen wird. Es ist nicht unmöglich, dass es wie das verwandte aargauische (Rochholz allemann. Kinderlied S. 329)

Thalemer Geiß!
mach mer d'Suppe nit so heiß,
mach mer d'Suppe nit so sur,
oder i gib der e Hämpfli-Fur!
mach mer d'Suppe nit so räß,
oder i schloh der d'Hand i's Gfräß!

beim Suppenblasen gesagt oder wie das niederösterreichische «Schnaidagoas, Moch d'Supm hoas; Di Supm hod si obrend, Da Schnaidar is davogrend» (J. Wurth, Kinderreime und Kinderlieder aus Niederösterreich. Der Volksmund, hg. von F. S. Krauss. IV. Leipzig 1906. S. 93. Nr. 1; vgl. noch Nr. 5 und Blüml a. a. O. Nr. 67), wirklich zur Verspottung der Schneider verwendet wird, während mir beim Ulmer «Schneider-

geiss Macht d'Suppe heiß, Sitzt unterm Tisch Macht Flederwisch » (Wander, Deutsches Sprichwörter-Lexikon IV, 303) die Art des Gebrauchs ebenfalls unbekannt ist. Aber dass die Wehntaler Anwendung die ursprüngliche sei, ist wohl anzunehmen.

Was hat es nun aber für einen Sinn, wenn man die Ruderwanze bedroht für den Fall, als sie die Suppe zu heiss kochen sollte? Hilft es uns etwa weiter, dass wir in Schwaben mit « Schneidergeiss » die Libelle, aber auch die Schneeflocken (Laistner, Nebelsagen S. 226. 236) bezeichnet finden? Doch insoweit, als wir vermuten können, dass wir es auch hier mit einer meteorologischen Erscheinung zu tun haben, die man sich durch ein Luft- oder Erdgeistchen, das sich in einem Insekt verkörpert (Laistner a. a. O.), hervorgerufen denkt. Und da liegt es am nächsten an den Nebel zu denken, den man sich in den verschiedensten Gegenden Deutschlands als durch das Kochen von Erd-, Luft-, Sumpfgeisterchen entstanden denkt (Laistner a. a. O. S. 15 ff. 244). Diese Wahrscheinlichkeit wird sehr erhöht, wenn wir die Nebelsegen vergleichen, mit denen nach Bühler, Davos (Nachweis von Frl. Züricher) der Nebel bedroht wird:

> Bränte, Bränte! flieh in as Tobal,
> oder i schlan tär dä Grind ab (I, 342)

oder

> Bränte, Bränte brälli!
> Gang in Hanter Tälli!
> dert hanget di Vattar und Muattar uf
> an einem Gitzichämmi, (I, 312)

d. h. an einem « Geissdarm », wohl weil der Nebel selbst als « Gitzi », d. i. Ruderwanze (Tschumpert, Versuch eines bündnerischen Idiotikon S. 600), gedacht wird.

Ein entfernter Nachklang dieser Nebelbeschwörung, undeutlich geworden durch Vermischung mit einem andern Kinderverslein ist das schon in des Knaben Wunderhorn aufgenommene, aber auch jetzt noch verbreitete

27. Hau di nit, brönn di nit,
d'Suppen isch heiß!
Schnyder, wenn d'ryte witt,
sattle dy Geiß!

das uns wieder auf das erste, von dem wir den Ausgang genommen haben, zurückführt. Ich habe von diesem Ausgangspunkt aus die eine Gruppe der Schneiderspott-Verslein von Schneider und Geiss zu beleuchten versucht. Doch will ich noch eine volkstümliche Erklärung nicht übergehen, die die Neckerei des Schneiders mit der Geiss in Zusammenhang bringt mit der Belagerung Rheinfeldens durch die Schweden: ein Schneider habe (in Nachahmung einer schon aus der Antike bekannten Kriegslist) die Schweden zum Abzuge bewogen, dadurch, dass er mit der Haut eines Ziegenbocks bekleidet auf den Wällen der Stadt herumhüpfte und dadurch den Belagern eine reichliche Versorgung der Stadt mit Proviant vorspiegelte (Die Schweiz. 1862. V, 375 bei Herzog, Schweizersagen. Aarau 1882. II, S. 232. Nr. 230).

Ich habe oben eine Reihe von Schweizer Sagen zusammengestellt, die von einem Schatz handeln, der von einer in einen Drachen verwandelten Jungfrau behütet wird. Noch viel zahlreicher wären die Sagen, in denen nur von einer gespenstischen Jungfrau oder nur von einem Drachen die Rede ist. Nun liegen ja sowohl die natürlichen Schätze der Berge als auch

die von Menschen verborgenen oder den Toten als Beigabe in den Grabhügel gelegten im Innern der Erde. Dort aber denkt man sich, wenigstens durch lange Zeiträume und auf weiten Gebieten, den Aufenthalt der Verstorbenen. So ist es denn wohl begreiflich, wenn man einer toten Jungfrau die Bewachung dieses Eingangs ins Totenreich aufträgt. Dass man sich das Totenreich mit grossen Toren verschlossen vorstellt, zu deren Eröffnung bestimmte Schlüssel notwendig sind, hat unlängst W. Köhler (Arch. f. Religionswissensch. VIII, 214 ff.) gezeigt; von da aus ist auch die Bezeichnung dieser weiblichen Gespenster als « Schlüsseljungfrauen » und der Wert, der auf die Erlangung dieser Schlüssel gelegt wird, zu verstehen. Natürlich sind unterirdische Schatzgewölbe auch wirklich mit Schlüsseln verschlossen gewesen, aber diese Schlüssel haben vielfach etwas magisches, vgl. die « Springwurzel », die das Innere der Berge erschliesst, und die Blumennamen « Schlüsselblume » und « Himmelsschlüssel ».

Aber auch Schlangen finden wir als Wächter des Totenreiches. So in dem altchristlichen « Hymnus der Seele » (Arch. f. Religionswiss. VIII, 173), mit dem die Sagen von dem von einer Schlange umgebenen und behüteten « babylonischen Reich » (Z. f. deutsch. Alt. 44, 332 ff. 336) zusammenhängen; auf die gleiche Vorstellung bei den alten Egyptern hat Reitzenstein (Arch. a. a. O. 178) hingewiesen; der Midgardsormr wird, ehe er als Okeanos gefasst wurde, die Welt der Lebenden und der Toten geschieden haben; den Garten der Hesperiden bewacht eine Schlange u. s. w. Man kennt den Parallelismus, den Naturvölker zwischen dem Lauf der Sonne und dem Leben des Menschen finden: es läge daher nahe, Übertragung von dem über die ganze Welt verbreiteten Mythus vom Ver-

schlingen des Sonnenheros durch den Drachen des Weltmeers oder der Finsternis (s. zuletzt Ehrenreich, die Mythen und Legenden der südamerikanischen Urvölker. Berlin 1905. S. 53) anzunehmen und in Natursymbolik den Ausgangspunkt zu suchen. Aber sollte nicht auch hier die Reise der Seele ins Jenseits und ihre Wiedergeburt das Primäre gewesen sein, sofern nicht die Annahme selbständiger Entwicklung hüben und drüben vorzuziehen ist? Denn auch bei der Geburt des Menschen treffen wir die Schlange an, und hier werden wir auf ein ganz anderes Gebiet urzeitlicher medizinischer Anschauung geführt.

Ein Lukianscholion (Dieterich, Mutter Erde. Leipzig und Berlin 1905. S. 46) berichtet von einem antiken Brauch, zur Erzeugung der Fruchtbarkeit der Felder und der Menschen in einen Erdschlund die Abbilder von Schlangen und von menschlichen Phallen zu werfen. Unbefangene Überlegung wird in der Schlange hier das weibliche Gegenstück zum Phallus d. i. die Abbildung der Gebärmutter sehn. In Deutschland wird dieselbe als Kröte vorgestellt und bei Gebärmutterleiden vielfach Kröten geopfert (Höfler, Krankeitsnamenbuch, München 1899. s. v. Höppin, Kröte, Mutter; Andree, Votive und Weihegaben des kathol. Volks in Süddeutschland. Braunschweig 1904. S. 129 ff. Tafel 21—24); aber am wahrscheinlichsten ist mir, dass die Kröte hier an Stelle des ältern « Unke » getreten ist *, das sowohl Schlange als Kröte bedeuten konnte. Denn « noch immer liegt keine befriedigende Erklärung darüber vor, weshalb gerade die Krötengestalt an die Stelle des Uterus getreten sei. Dass er ein Tier sei

* «Unke» für Gebärmutter kann ich wohl nicht nachweisen, wohl aber das abgeleitete «Unker» für Phallus (Schmeller-Frommann, Bayer. Wb. I, 112) das jenes voraussetzt.

behauptete die uralte abergläubische Überlieferung; warum aber eine Kröte?» (Andree a. a. O. 133); dass «die Kröte oberflächlich einem dicken, platten Uterus gleiche», ist doch erst ad hoc erfunden. Wohl aber kann man die Eingeweide gut mit einer Schlange vergleichen; und wenn man bedenkt, dass einerseits Magenschmerzen auch bei Männern der Bärmutter (s. Höfler s. v.) zugeschrieben, anderwärts bei Magenschmerzen Schlangen geopfert wurden (Andree, S. 156, Figur 140), endlich der Aberglaube herrscht, dass, «wenn eine Schlange einer Schwangern entgegenkommt, so missgebäret sie; begegnet sie ihr aber, wenn sie im Gebären ist, so befördert's die Geburt», und Bestandteile von Schlangen bei Mutter- und Geburtsbeschwerden besonders häufig als Heilmittel angewendet zu werden pflegen (Jühling, die Tiere in d. deutsch. Volksmedizin alter und neuer Zeit. Mittweida o. I. S. 158 ff.), wobei freilich der abgestreifte Schlangenbalg als Symbol der Wiedergeburt eine wohl posthume grosse Rolle spielt, u. a. m. — wenn man alle diese Momente in Betracht zieht, so wird man nicht zweifeln, dass man hier ein Stück urzeitlicher Anatomie vor sich hat, in welcher der Uterus von den übrigen Eingeweiden nicht geschieden war*, genauer gesagt, in der man sich den Fötus vor der Geburt in den Eingeweiden eingeschnürt dachte, aus denen er erst herausgewickelt werden musste. Auf dieselbe Anschauung führen uns aber eine Reihe von andern Beobachtungen:

«Es kommen drei Jungfrauen aus Osterlands Dorf: die eine kann Gold spinnen, die andere die Bärmutter binden, die dritte legt sie in die rechte Lage» so

* Auch Vulva und Uterus werden etwa zusammengeworfen, so in dem mhd. Schwank «der weisse Rosendorn» (Gesamtabenteuer Nr. 53), wo man Zeile 210 die Vulva «vür ein kroten» hält.

lautet ein norwegischer Geburtssegen bei Bang, Norske hexeformularer og magiske opskrifter. Kristiania 1901–1902. Nr. 240 a. «Wenn eine Kuh eine Fehlgeburt getan hatte, so waren da drei heilige Jungfrauen, die Mitleid hatten mit der Kuh: die eine spann, die andere wand und die dritte legte die Geburt in die rechte Lage» (ib. S. 138, Anm. 1). «Unser Herr Jesus und Sanct Peter giengen auf dem Weg; da trafen sie drei Schwestern, die kamen von Osten und reisten nach Westen: die eine band, die andere wand und die dritte setzte die Mutter wieder in den vorigen Stand» (ib. Nr. 243). «Ich ging auf dem Wege, da trafen mich drei Jungfrauen: die eine spann, die andere band, die dritte war Jungfrau Maria, die legte die Mutter in ihre Lage» (Nr. 244). Sollte man noch im Zweifel sein, was das Spinnen, Winden und Binden mit der Bärmutter zu tun hat, so vergleiche man No. 242: «Drei Schwestern gingen in jenem Tal: da fanden sie einen Knäuel. Die eine fand, die andere band und die dritte band Magen und Mutter.» Hierher gehört aus Deutschland ein früher nicht verstandener Segen: «Es gingen drei Jungfern en hohlen Weg: die erste nahm das Runde, die zweite nahm das Trull, die dritte drückt es nieder, dass es nicht komme wieder» (Ebermann, Blut- und Wundsegen in ihrer Entwickelung. Palästra XXIV. Berlin 1903. S. 92). Es handelt sich deutlich um einen Segen gegen die «aufsteigende Mutter». Vom Spinnen und Winden ist hier nicht mehr die Rede, hingegen oft in den vielen andern bei Ebermann besprochenen Segen, die sich ihrer ursprünglichen Bestimmung ganz entfremdet haben und die den Übergang bilden zu dem Kinderlied vom «Ryti Rössli», über das vor kurzem Frl. Züricher so instruktiv gehandelt hat, und das mir jetzt auf einen solchen Geburtssegen zurückzugehen scheint.

Man hat diese Lieder und Segen schon lange mit den drei Nornen in Zusammenhang gebracht und Bang hat den betreffenden Abschnitt seiner grossen Sammlung S. 136 «De tre Norner og Fröya-Maria» überschrieben. Mit Recht und mit Unrecht. Mit Unrecht deshalb, weil man nicht die Möglichkeit und in diesem Falle speziell die Wahrscheinlichkeit ausschliessen kann, dass diese Segen spät antiken nachgebildet sind. Mit Recht sagt Reitzenstein, Poimandres, S. 303, dass wir «die Nachwirkungen der in den Papyri enthaltenen Zauberformeln auf Orient und Occident nicht nur durch anderthalb Jahrtausende, sondern vor allem weit über den Bereich des eigentlichen Zaubers hinaus verfolgen können .... Die Geschichte des Zaubers lehrt uns am besten, wie stark das Judentum von dem umgebenden Heidentum beeinflusst wurde, sie lehrt aber auch, wie viel von diesen Einflüssen zum teil durch die Vermittlung des Judentums, auf das Empfinden der breiteren christlichen Volksschichten weiter wirkte». Schönbach, Zeugnisse Bertholds v. Regensburg zur Volkskunde, S. 124 ff. (WSB. CXLII. 1900) scheint der Ansicht zu sein, dass nur eine dritte Gruppe von Besegnungen, in der «nur das gesprochene oder geschriebene Wort» wirkt, «Einleitung oder Rahmen» überhaupt nicht vorhanden sind, hier einzureihen wären: «ihr Stammbaum reicht weit über die griechisch-römische Bildung in das Altertum des Orients zurück.» Seine erste Gruppe aber, die «besteht in der Erzählung eines Vorgangs, deren Schluss eine Besprechung oder Beschwörung bildet, die damals in erwünschter Weise gewirkt hat» — diese hält er für unmittelbar oder mittelbar (letzteres im weit überwiegenden Masse) heidnisch-germanischen Ursprungs. Aber es genügt einen Papyrussegen wie den, wo Christus der Migraine begegnet

die auszieht dem Menschen Kopfweh zu bringen, und sie in die Wüste bannt (Reitzenstein a. a. O. 299 f., oder den S, 297 f. abgedruckten « ich beschwöre euch bei dem Erzengel Michael, der der Behexung begegnete; und er fragte sie: « wohin gehest du und wohin reisest du? » und sie sagte ihm « ich gehe um die sieben Quellen der Wasser zu verschliessen, das Getreide zu verbrennen und die Asche zu verstreuen, Sehnen und Knochen zu zerreiben, das Mark zu dörren, usw.», worauf sie Michael beschwört, dass sie das nicht tue — es genügt einen solchen mit einem der bei Ebermann a. a. O., S. 88 besprochenen lateinischen und deutschen zu vergleichen, um sich vom Gegenteil zu überzeugen.

Man wird also schon in Schönbachs erster Gruppe zwischen solchen unterscheiden müssen, die auf germanische und solchen, die auf antike Vorbilder zurückgehen; man wird die Selbständigkeit der erstern nicht ganz in Abrede stellen: die Existenz von Zaubersprüchen in indogermanischer Vorzeit, ja ein bestimmtes Ritual bei ihrem Hersagen (Arch. f. Religionswiss. IX, 197 ff., Kögel, Gesch. d. deutsch. Lit. I, 78) scheint mir festzustehen, obwohl man aus Übereinstimmungen zwischen indischen und germanischen Besegnungen nicht mehr mit der Sicherheit, wie es noch Kögel a. a. O. nach Kuhns Vorgange getan hat, auf urindogermanische Provenienz des einzelnen Segensspruches schliessen wird: denn wenn, wie uns egyptische und antike Märchen lehren, schon in so früher Zeit auf weitesten Wegen Märchen gewandert sind, warum sollten das nicht auch Zaubersprüche (und Rätsel) getan haben? Wir werden heutzutage, nach den manigfachen Entgleisungen, zu denen der Wunsch, die indogermanische Vorzeit farbig auszugestalten, geführt hat, nicht mehr so leicht Urverwandtschaft an-

nehmen, wenn wir nicht direkt «genötigt sind» widerwillig genug eine Entlehnung zuzugeben, sondern wir werden die Entlehnung als das an sich wahrscheinlichere vorziehen, wenn nicht zwingende Gründe für Urverwandtschaft sprechen oder nicht, was immer in Betracht zu ziehen ist, zufällige Übereinstimmung möglich ist. Wir werden aber bei dem Segen von den drei Schwestern für letzteres die formale Ähnlichkeit zu gross finden und deshalb Rückgehen auf eine gemeinsame griechisch-orientalische, nicht urindogermanische Quelle annehmen, wenn wir sie mit den von Ebermann a. a. O. S. 83, Usener Rhein. Mus. f. Philol. 58, 12 besprochenen lateinischen Segen, deren ältester aus dem 5. Jahrhundert n. C. stammt, zusammenhalten: «Drei Schwestern wanderten, die eine wand, die andere schaute, die dritte löste.» «Drei Jungfrauen hatten einen Marmortisch in des Meeres Mitte gestellt; zwei flochten, die dritte flocht wieder auf; wie dies niemals vollendet ist, so möge N. N. nie das Bauchgrimmen kennen?» «Es stand ein Baum in Mitte des Meeres, daran hing ein Eimer voll menschlicher Eingeweide; drei Jungfrauen giengen herum, zwei banden, die eine löste.» Dass Bauchgrimmen für die Geburtsschmerzen eintritt, stimmt mit unsern oben gemachten Beobachtungen.

Wie dem immer sei, jedenfalls bezeugen uns diese Sagen eine Vorstellung von Geburtsgöttinnen, die durch Spinnen (natürlich nicht mit dem Spinnrad, sondern mit Spinnwirtel oder Spinnhaken auf möglichst primitive Weise; s. Montelius, Kulturgeschichte Schwedens, S. 19 f.) und Binden und Winden die Geburt verknaulen, was die mit ihr verbundenen Schmerzen erzeugt, dann aber (gewöhnlich nur eine von ihnen*)

* Wie auch bei den Griechen eine schmerzenbringende Eileithya der gürtellösenden gegenübersteht.

das Gebundene wieder lösen, die Geburt ans Licht bringen. Deshalb muss in sympathetischer Magie bei den verschiedensten Völkern alles um die Kranke befindliche gelöst, darf kein Knoten in ihrer Umgebung geduldet werden, um die Geburt zu befördern, weil man sich eben den Fötus in die Gebärmutter resp. die Eingeweide eingeknotet denkt (vgl. Ploss, d. Weib in der Natur- u. Völkerkunde II[6], 257 ff., 266 ff.). Deshalb kann man schliesslich doch mit Recht diese Segen, wenn auch nur mittelbar, mit den Nornen zusammenbringen. Sie zeigen uns eine Auffassung des Spinnens der Geburts- und Schicksalsfrauen (und Moiren wie Nornen sind erst das eine, dann das andere), die einen weit ursprünglicheren Eindruck macht, als die vom Spinnen des Lebensfadens und ähnliche Symbolik.*

Mit der Auffassung der Eingeweide als Schlange kann es dann zusammenhängen, wenn die Tychai, die Schicksalsgöttinnen, in der Mithrasliturgie schlangengesichtig vorgestellt werden (Dieterich, Eine Mithrasliturgie. Leipzig. 1903. S. 12. 71). Auch mancher andere antike Schlangenmythus mag sich hier erklären, bei dessen Deutung man sich begnügt die Schlange als «chthonisches» Tier aufzufassen. Ist dafür aber wirklich der einzige Grund, dass die Schlange auf der Erde kriecht? Oder ist sie nicht etwa das chthonische Tier, weil die Erde eine grosse «Mutter» ist? Ist Asklepios etwa ein alter Geburtsgott?

Auf hierher gehörige volkstümliche Tradition, die er ja sehr wohl kennt, dürfte auch die frivol gewendete Geschichte zurückgehen, die Cyrano de Bergerac in

---

* Auch unser *werden* d. i. «geboren werden» ist eigentlich «gedreht werden», passivisch gebrauchtes *vertere;* vgl. gotisch *bimaitan* «beschneiden» und «beschnitten werden» als Beispiel für diesen passivischen Gebrauch eines Aktivs.

seinem «Voyage dans la lune» (s. Dübi, Cyrano de Bergerac. Bern 1906, S. 116) vorbringt: «vous saurez donc qu'après qu'Ève et son mari eurent mangé de la pomme défendue, Dieu pour punir le serpent, qui les en avait tentés, le relégua dans le corps de l'homme, il n'est point né depuis de créature humaine qui, en punition du crime de son premier père, ne nourisse un serpent dans son ventre issu de ce premier. Vous le nommez les boyaux et vous les croyez necessaires aux fonctions de la vie; mais apprenez que ce ne sont autre chose que des serpents pliés sur eux mêmes en plusieures doubles quant vous entendez vos entrailles crier, c'est le serpent qui siffle ....», etc.

Auf solche Vorstellungen scheint es mir zurückzugehen, wenn wir eine Schlange Diesseits und Jenseits trennend, das jenseitige Land und seine Schätze bewachend, in so vielen Sagen und Märchen finden.

3. (11) Der einfältige Geselle.

Es wird erzählt von 2 Bürgern und einem Bauern, die eine Betfahrt nach Mecca unternahmen, dass sie alle Zehrung miteinander teilten, bis sie nach Mecca kamen,

und dann ging ihnen die Speise aus,

Drî gesellen kâmen überein
daz ez solt allez sîn gemein
ir zerung und ir spîse guot:
darûf so stuont ir drîer muot;
si wâren überein des komen
daz si schaden unde fromen
söltin mit einander hân.
wallende wolten si dô gân
mit einander in ein lant.
der weg was in niht wol erkant.
zwên wâren an den sinnen kluog
und dâ bî schalkhaft ouch genuog,
der dritte was ein einvalt man.
si gerieten an der spîse hân
gebresten, dâ von sie in loit
kâmen und in erebeit.

so dass ihnen nichts übrig blieb als so viel Mehl, dass sie daraus ein einziges kleines Brot machen konnten. Als die Bürger das sahen, sprachen sie zueinander: « Wir haben wenig Brot

und unser Geselle isst viel.

Deswegen müssen wir uns beraten, wie wir ihm seinen Teil des Brotes wegnehmen können, und wir allein essen, was er mit uns essen sollte.» Darauf fassten sie einen Beschluss, dahin gehend, dass sie ein Brot machen und backen wollten, und während es backe, wollten sie schlafen, und wer von ihnen das grössere Wunder im Traume sähe, der sollte allein das Brot aufessen. Sie sagten das aus Arglist, weil sie den

si kâmen hin in einen walt,
dâ was diu herbrige kalt;
vil schiere machten si ein viur.
alle wirtschaft was dâ tiur:
von hunger litens grôze nôt.
ûz melwe machten sie ein brôt,
daz wart bald in daz viur geleit.
ein schalk do zu dem andern seit
« belibe uns zwein allein daz brôt,
so kæmen wir von hungers nôt.
der gebûre æz wol allen tag;
vil kûm man in gesatten mag. »
der schalk wolte den tumben man
von dem brôte verstôzen hân.
dô sprach sîn geselle alsô:
« dîner rede bin ich frô.
ich kan daz an gelegen wol
wie uns der kuoche werden sol.
die wîle unz er gebachen sî
suln wir uns legen alle drî

Bauern für zu einfältig zu derartigen Erdichtungen glaubten, so dass er des Brotes, welches sie machten, verlustig gehen würde.	ze slâfende under disen boum, und soll denn ieklich sînen troum sagen, so wir erwachen und daz brôt sî gebachen. und wels troum wunderlîcher sî, der hab daz brôt.» — «daz sî, daz sî!» sprâchen si alle gemeine.
Sie machten also das Brot und steckten es in's Feuer; dann legten sie sich hin um zu schlafen. Aber der Bauer, der ihre List durchschaut, zog, während die andern schliefen, das halbgebackene Brot aus dem Feuer, ass es auf und legte sich wieder hin.	die zwên sliefen; der eine slief niht: daz tet im hungers nôt. als bald gebachen wart daz brôt, dô vuor er zuo und azz allein. daz im wart über, daz was klein. ich gloub im wær niht worden wê, und hat er dennoch gezzen mê. er leit sich nider unde slief.
Nun erwachte einer der Bürger, als ob er aus dem Schlafe aufführe, und rief seinem Gesellen. Der andere Bürger sagte «Was hast du?» Und jener sprach:	vil schier der schalken einer rief sîm gesellen unde sprach alsô:
«Ich habe einen wunderbaren Traum gesehen:	«ich bin von herzen worden frô!

Denn es schien mir, dass zwei Engel die Pforten des Himmels öffneten und mich nahmen und vor Gott führten.»
Sein Geselle sprach «Da hast du einen wunderbaren Traum gesehen.
Ich aber träumte,

dass ich von zwei Engeln, die die Erde spalteten, in die Hölle geführt wurde.»

Der Bauer hörte das alles und tat, als ob er schliefe.
Die betrogenen betrügerischen Bürger aber riefen den

mir ist getroumet alse wol
daz ez uns beide fröuwen sol.
mir was wie mich ein engel schôn
fuorte hin für gotes trôn,
dâ er sitzet ze himelrich:
der troum dunket mich wunderlich.»
Do sprach der ander «daz ist wâr.
ouch sag ich dir ân allen vâr
mînen troum, trût geselle.
mir was wie mich zer helle
ein tiuvel, der was ungestalt,
vuorte, dâ ich manicvalt
der armen sêlen pîne sach.»
vil froelich dô der ander sprach
«uns mag beliben wol daz brôt.
üb dirr gebûre lîdet nôt
von hunger, wem wil er daz klagen?
wek uf! sîn troum sol er uns sagen.»
dis red hôrt als der guote man.
der eine im ruofen began.

Bauern, dass er erwache. Der Bauer erwiderte listig, als ob er erschrocken wäre: «Wer sind die, die mich rufen?» Jene: «Deine Gesellen sind wir.» Der Bauer sagt zu ihnen «seid ihr schon zurückgekommen?»

Darauf jene: «Wohin sind wir denn gegangen, woher wir zurückkommen sollten?»
Darauf der Bauer: «Mir schien es, dass zwei Engel den einen von euch nahmen und die Pforten des Himmels öffneten und ihn vor Gott führten.

Dann nahmen den andern zwei Engel und führten ihn, da die Erde sich öffnete, in die Hölle.

Da ich das sah, wusste ich, dass keiner von euch mehr wiederkommen würde.

er sprach «waz mag daz ruofen sîn?» —
«daz sîn wir, die gesellen dîn.» —
«Wie sind ir denn her wider komen?
ir wâret enweg hât ich vernomen.» —
«war wâren wir? du maht wol toben.
wie ist dîn hirni sô bestoben!» —
«ich tobe niht. ich sag iu wol
mîn troum, als ich von rehte sol.
mir ist getroumet wunderlich
ein troum, der vast betruobte mich,
daz ich iuch beide hât verlorn.
einr was ze himelrîch erkorn,
da fuort in hin ein engel guot.
der ander in der helle gluot
wart gefüeret, dâ er sach
der armen sêlen ungemach.
nu hât man selten mê vernomen
daz ieman sî har wider komen
von helle oder von himelrich,

der dar was komen; dâ von nam ich
ûz dem viure bald daz brôt
und az ez als von hungers nôt.»
sus wurden dâ die zwên betrogen
von eim dem sie hâten gelogen.

Ez ist noch billich unde reht,
wer einvalt si und dâ bî sleht,
daz der des wol geniezen sol.

Da stand ich auf und ass das Brot.»

O mein Sohn! so erging es jenen, die ihren Gesellen betrügen wollten, dass sie durch seinen Verstand selbst betrogen wurden.

Darauf der Sohn: « Also geschah es, wie es im Sprichwort heisst « Der alles wollte, hat alles verloren.» Das ist nämlich die Natur des Hundes, der jene zuneigten, deren einer dem andern die Speise wegzunehmen strebte. Folgten sie der Natur des Kamels, so würden sie einen sanfteren Charakter nachahmen. Denn folgendes ist die Natur des Kamels: Wenn die Nahrung vielen zugleich gegeben wird, so isst keines von ihnen, wenn nicht die andern zugleich essen. So dass, wenn eins von ihnen krank ist, dass es nicht essen kann,

die andern fasten, bis der Kranke entfernt wird. Jene Bürger, da sie schon einmal tierische Natur annehmen wollten, hätten dieses sanftesten Tieres Charakter sich zueignen sollen; und mit Recht haben sie ihre Speise verloren.

diu schalkheit in ze sûre brach.
der guote man sich selben rach
und az daz brot alleine
daz solte sie gemeine
hân gespîset alle drî.

die zwêne wurden spotes vol,
wand si dem einvalten man
grôz schalkeit wolten hân getân:

wer nu ân geværde sî
und alt sî über siben jâr,
der hab dank! ouch ist ez wâr
daz dik diu trügenheit zergât,
sô wol diu rechtekeit bestât.

Sutermeisters Erzählung geht auf die 74. Fabel von Boners Edelstein zurück, die ich deswegen nach Pfeiffers Text rechts abdrucke. S. meinte wohl, dass B. einen in Bern mündlich kursierenden volkstümlichen Schwank versifiziert hat. Das ist nun nicht richtig, sondern er hat (vgl. Waas, Die Quellen der Beispiele Boners. Dortmund 1897. S. 55 f. Schröder Z. f. d. Alt. 44, 422) die Disciplina clericalis des Petrus Alfonsus bearbeitet, die ich zum Vergleich und zum Zeugnis von Boners behaglicher Erzählungstechnik in Übersetzung in der linken Spalte abdrucke.

Im Volksmunde finden wir unsere Erzählung in Serbien wieder (Anthropophyteia II, 307): «Anderes träumt der Pope, anderes das Zigeunerlein. Ein serbischer Pope war ein grosser Geizhals, doch auch ein grosser Schmarozer, und er hatte einen Zigeuner zum Diener namens Makarias. Einmal als sie auf der Reise von einem Sippenfeste heimkehrten, stopften sie dem Popen den Rucksack voll mit Fleisch und Kuchen und gossen ihm eine Holzflasche voll mit Wein.» Der geizige Pope aber lässt den Rucksack uneröffnet, um nichts davon dem Zigeuner abgeben zu müssen. Zu Hause angekommen, sagt er: «Weisst du, Makarias, jetzt wollen wir schlafen, und wer den schönern Traum träumen wird, dem wird alles gehören, was in dem Rucksack und in der Holzflasche ist, aber der wird sich auch mit der Popin aufs Scherzen verlegen dürfen.» Sobald der Pope schläft, isst und trinkt nun der Zigeuner alles, was im Rucksack enthalten ist und begibt sich dann zur Popin. Ums Morgenrot erwachte der Pope und nachdem er den Diener aufgeweckt, befragte er ihn, was ihm geträumt habe. Makarias erwiderte ihm, er habe geträumt, dass er Wein getrunken, Fleisch und Kuchen gegessen und sich mit der Popin er-

lustigt habe. Doch hierauf sagte siegesbewusst der Pope zu ihm: « Ei, mein Sohn, jetzt höre, was dem Popen geträumt hat. Ich bin dir, mein Liebster, dort auf dem Hügel gestanden. Auf einmal tat sich der Himmel auf. Gold erglänzte, die Engel aber liessen eine Leiter herab, nahmen mich unter die Arme und entführten mich in den Himmel hinauf.» Hierauf Makarias: «Lautere Wahrheit ist's, Pope! Ich habe Sie oben erschaut und mir gedacht, Sie würden nimmer zurückkehren. Ich ass alles aus dem Rucksack auf und trank alles aus der Holzflasche weg. Et mihi visum est, meum penem tuum esse, et Gabrielem tibi dixisse, cum pene, in quo coitus inclusus sit, paradisum intrare non debere. Qua de causa mulierem adivi et penem tuum excussi.» Vgl. noch Z. d. Ver. f. Volksk. 16, 216, 290.

4. (12) Der Hellhafe.

Haben uns die beiden ersten Erzählungen heidnische Vorstellungen vom Jenseits enthüllt, so führte uns die vorige Erzählung schon ins christliche Jenseits. Während wir es dort aber mit schwankhafter frivoler Behandlung zu tun haben, ist sie in der vorliegenden Vision aus dem Aargauer Freiamt vollständig ernst und würdevoll. Nur ist sie geistlich protestantisch gefärbt, mit ausgesprochen anti-katholischer Tendenz. Das unterscheidet sie wieder von der folgenden mittelalterlichen Legende. Zu besondern Bemerkungen gibt die vorliegende Erzählung keinen Anlass: über die Verbrennung der Hand als Zeugnis für die Höllenstrafen habe ich schon oben gehandelt: vgl. noch J. V. Zingerle, Sagen aus Tirol. 2. Aufl. Innsbruck 1891. S. 246. Nr. 429. Heyl, Volkssagen. Bräuche und Meinungen aus Tirol. Brixen 1897. S. 57, Nr. 13.

5. (13) Der junge Herzog.

« Ich unternehme eine Geschichte zu erzählen, die man mir mitgeteilt hat, und die ich weiter erzähle, eine hübsche Legende, leider nicht ganz fest bezeugt. Ich kann keinen Zeugen dafür anführen: freilich wurde die Geschichte einem Manne zugeschrieben, der, wenn er selbst sie wirklich erzählt hätte, Medern und Persern, Griechen und Barbaren genügen würde, um die Sache zu glauben: der Bischof Eberhard von Bamberg soll sie nämlich von einer Romreise mitgebracht haben. Er hörte sie in den italienischen Alpen, in einem Cluniacenser Kloster, dessen Namen ich nicht kenne.

In dieses Kloster kam, wie erwähnt, der Bischof, um der Hitze des August auszuweichen, die, wie man sagt, selbst für die Einheimischen, und um so mehr für die Fremden schwer zu ertragen ist. Er war damals mit dem Kaiser in Italien und erhielt Urlaub, sich dahin zurückzuziehen. Die Wohltat der Gastfreundschaft nahm er von dem Abte des Klosters gerne entgegen, blieb eine zeitlang gemütlich dort und besah sich den Orden, die Bräuche und Güter des Klosters. Er fragte den Abt nach dem Alter des Hauses, dem Stande der Gründer, da er überhaupt die Zucht dieses Hauses und die Ehrbarkeit seines Ordens bewunderte und hochschätzte. Der Abt erzählte zur Antwort wunderbare und merkwürdige Dinge, die ihm niemand glauben würde, wenn die Sache nicht bekannt und in den Annalen des Klosters niedergeschrieben wäre.

« Dieses Haus,» sagte er, « ist recht alt und hatte einen edlen Herzog zum Gründer. Aus einer Burg,» sprach er, « ist es in ein Kloster verwandelt worden,

wenn man es nicht erst recht eine Burg nennen will, in der mit gewaltigen Waffen für Gott gestritten wird, und weil gerechter darum auch kräftiger als in weltlichen Burgen für die Welt.» Dann brachte der Abt dem Bischof die Chronik und zeigte ihm, wie jener Herzog nur einen einzigen Sohn und sonst keine Kinder gehabt und den zu einem tapferen Mann erzogen habe, und dass dieser seinem Erzieher in aller Trefflichkeit des Leibes und der Ehre nachgeraten sei.

Endlich, um weiter zu erzählen, hiessen seine Güter, seine Verwandten, seine Jahre den Jüngling ans Heiraten denken. Es kam dazu und das wurde weit und breit bekannt. Nun grossartige Zurüstung eines Gastmahls, zahlreiche Versammlung der Gäste und feierlicher Ball; auch machten eingeladene Fürsten die Freude noch ruhm- und glanzvoller. Alle Eingeladenen waren anwesend, nur einer fehlte noch, jener Eckstein *, meine ich, den niemand ausser dem Jüngling würdig einladen, der auf sein Gebet vom Himmel herabkommen, den aber allhier keiner erkennen sollte.

Jener Jüngling war fromm, kein Weib hatte er noch berührt. Er pflegte öfters im Tage zu beten, damals aber hatte er gerade des gewohnten Gebetes vergessen. Zur Vesperzeit, als man gerade zu Tische gehen wollte, erinnert er sich plötzlich seiner Gewohnheit, steigt allein zu Pferde und reitet zu der an der Berglehne gelegenen Kirche, betet und kehrt dann zurück. Nicht umsonst: er hatte nach oben nämlich seine Seele ergossen im Gebete an Gott, den Helfer beim Beginne jedes Unternehmens, und sein Begehren wurde ihm nicht abgeschlagen. So ging er fort, in seinem Gebete erhört, aber in anderer Art, als er

* Ephes. 2, 20.

gemeint hatte. Dort führt ein enger Steig ins Gebirge, von diesem sah er einen weisshaarigen Mann auf einem Maultier herabreiten, in weissen Gewändern, eine strahlende Erscheinung, auch das Tier, auf dem er sass, war weiss. Er grüsste den Jüngling, dieser erwidert dem Greise ehrerbietig den Gruss, lädt ihn zum Feste und bietet ihm dringend seine Gastfreundschaft an. Man plaudert miteinander, besser und besser gefiel ihm der Greis im Gespräche und schien allmählich dem Jüngling etwas mehr als ein Mensch zu sein. Da er ihn zu sagen bat, wer er sei, sprach er « Dein Freund bin ich, gekommen um deiner Hochzeit beizuwohnen und dir, wenn du willst, dabei nützlich zu sein » « Alles will ich », sagte er, « Gott und dir sage ich Dank, dass du zu dem Werke dieser Stunde zu meinem Troste von Gott gesendet gekommen bist. Schon glaube ich mir geholfen, dass meine Hochzeit ehrenvoll gefeiert werde, dass jedem das ihm Gebührende zuteil werde, wenn nach deinem Befehl alles dabei ausgeführt wird.» Dieses sagend umarmt er den Greis, bittet ihn die Obsorge für seine Ehre und die Leitung seines Hofstaates zu übernehmen, die Sitzplätze anzuweisen, die Dienstleistungen zu verteilen, den Truchsessen die Befehle und den Mundschenken die Anweisungen zu geben, und allen endlich sich als Lehrer und Lenker zu erzeigen. Der Greis weigerte sich nicht und versprach dem ihm vertrauenden Jüngling, dass alles gut gehen würde.

Der Jüngling war allein ausgezogen, er kehrt zurück verdoppelt durch den guten Gesellen und durch seine Gesellschaft selbst schon besser und glücklicher. Da er den Hof betritt, stürzen ihm alle entgegen und empfangen den Herrn ehrenvoll, er aber heisst sie seinen Gesellen vor ihm ehren, wie es schon dessen Aussehen und Haltung und alles an ihm zu verlangen

schienen. Denn sein Aussehen war herrlicher als das von Menschenkindern und nicht viel geringer als das Antlitz der Engel, vielleicht auch einer von ihnen oder ihrer aller Herr erschien er ihnen so, wie er vielmals und vielgestaltig den Patriarchen und Propheten erschienen war. Alle staunen über sein Antlitz, ergötzen sich an seinem Anblick, und jeder, den er in seine Gefolgschaft zu nehmen würdigt, hält sich mit Recht für den Vornehmsten. Der Herr heisst für ihn Sorge tragen, indem er viele zu seinem Dienste bestimmt, allen aber befiehlt, sich ihm unterzuordnen und ihm ohne Unterschied zu gehorchen. Allen Beamten gebot er dies, allen zusammen und jedem insbesondere, und es gab keinen, der nicht gerne dem Befehle des guten Gastes und ausgezeichneten Verwalters gehorcht hätte. Das Mahl beginnt, es wird reichlich serviert, nichts fehlte an Glanz und Pracht. Zwei oder drei Tage dauerte des Mahl, alle strömen zu den Herrlichkeiten herbei. Die Zahl der Essenden vermehrt sich, aber die Speisen vermindern sich nicht, man zehrt, ohne zu verzehren, man isst, ohne aufzuessen, da wohl jener austeilte, der mit fünf Broten ebenso viele Tausende von Menschen gesättigt und schon früher bei einer Hochzeit das Wasser in Wein gewandelt hatte. Das Fest hätte noch lange dauern können, wenn der Verwalter länger geblieben wäre: immerhin wurde das Mahl ohne Unkosten für den Hausherrn abgehalten.

Der Gast bittet um Urlaub; wenn er wohl gedient habe, so sei es ihm angenehm und erwünscht, mit Vorsatz und gerne im übrigen habe er ihm gedient, wenn er gerecht und Gott wohlgefällig sich in seinem Fürstentume betrüge. Vielen Dank sagten ihm der Bräutigam, die Freunde und Diener, sie suchen ihn noch zurückzuhalten, lassen ihn dann gegen ihren

Willen mit Schmerzen ziehen. Die Nachricht, dass der Verwalter wegzöge, verbreitet sich am Hofe, alle erfasst Trauer, aber diejenigen am meisten, die am öftesten mit ihm waren und denen er die Gnade seines Umgangs hatte zuteil werden lassen. Pfeifen, Leiern und Zithern hatte es beim Mahle gegeben und alle Arten von Musikanten, prächtige Gefässe von Gold und Silber, Seide, Byssus und Purpur, edles Gestein, mit allerart Schmuck von Gewändern, Spielleute und Possenreisser hatte es gegeben mit allerhand Lachstoff und Gaukelkunst, und Ritter hatte es gegeben, die ein kunstreiches Reiterschaustück aufführten mit schönen Pferden und den verschiedenartigsten Rüstungen. Alles endlich, was schön zu sehen, gefällig zu hören, angenehm zu fühlen, lieblich zu riechen, süss zu schmecken ist, hatten alle genossen und waren gesättigt, nur des Verkehrs mit dem Gaste konnten sie sich nicht ersättigen und kränkten sich am meisten über die Entziehung desselben. Der Bräutigam kann den Abschied des Gastes nicht ertragen, bittet ihn, dass er bleibe, hierin zurückgewiesen, fleht er, dass er wenigstens etwas von dem seinigen annehme. Da ihm auch das nicht gewährt wird, bereitet er sich, ihn wenigstens an den Ort zu begleiten, wo er ihn empfangen hat.

Das Maultier des Gastes wird vorgeführt, aufgezäumt schon seit drei Tagen, seitdem er von ihm gestiegen war, und ohne gegessen zu haben, wie er selbst verlangt hatte, nur dass es an einem reinlichen Orte eingestellt würde; denn der Speise bedürfe es nicht, sondern die Reinlichkeit seines Stalles würde ihm als Futter genügen. Der Gast steigt in den Sattel, der Bräutigam und die Ritter auf ihre Pferde. Man reitet bis zu jenem Pfade, wo sie sich getroffen haben; sie hätten ihn gerne weiter begleitet, aber er duldet

es nicht. Da fängt der Jüngling zu weinen an und zu flehen, dass er ihn nicht verlassen möge. «Warum», sagt er, «verlässest du mich, o Vater, und entziehst mir die Annehmlichkeit deiner Gegenwart? Erlaube mir, bitte, dir zu folgen, wohin du gehst.» «Nicht kannst du mir», sprach aber der Greis, «jetzt folgen; folgen wirst du mir, aber später. Nach drei Tagen ist ein Fest bei mir: wenn du diesem beiwohnen willst, hast du mir Gleiches mit Gleichem vergolten, und ich sage dir meinerseits Dank dafür.» Freudig erwiderte jener: «Ich will», sagte er, «ich will! Könnte ich dir doch deine Wohltat vergelten! Aber wohin soll ich gehen, und wie soll ich hinkommen?» «Dieser Pfad», sagte er, «führt zu meinem Hause; niemand aber kennt ihn, als ich und das Tier, auf dem ich sitze: wenn es ein anderer versuchte, würde er sich verirren. Wenn du mich zu sehen verlangst, komme an diesen Ort, und du wirst mein Maultier finden, gesattelt, wie es jetzt ist, am Mittag des dritten Tages. Lasse dann dein Pferd und alle die Diener hier und besteige dieses Tier; wohin es dich tragen wird, dorthin ziehe und du wirst mich und die Meinen dort finden. Fürchte dich nicht: es wird dich nicht reuen, zu mir gekommen zu sein oder erst dann, wenn du von da zurückkehrst; dann wirst du wissen, wie gut es dir war, bei mir zu weilen.»

Jener scheidet, dieser geht mit den Seinen zurück, sehnsüchtig nach dem Versprochenen, bereit, das Bestimmte zu tun. Vor kurzem hatte er sich einem Mädchen verlobt, und je neuer um so süsser und heftiger hätte jene Liebe sein können, aber im Vergleich mit der zu seinem Gaste wurde sie lau, unwert und nichtig, da ihn zu jenem eine göttliche und engelgleiche Leidenschaft zog und lockte. Tag und Stunde, die sie besprochen hatten, ist nun gekommen; der

Bräutigam sagt der Braut Lebewohl: er werde bald wiederkommen, meinte er; aber in Wirklichkeit sollte er sie niemals wiedersehen. Er zieht aus mit den Rittern, kommt zum bestimmten Ort, findet das ihm bekannte und bestimmte Reittier gesattelt vor, springt von dem seinen und besteigt es. Die Ritter schickt er in die Burg zurück, den mit ihm gehen wollenden verwehrt er es. «Kommt morgen», sagt er, «wieder hierher, um mich zu begleiten; ich bleibe nicht länger als bis zum folgenden Mittag. Dann komme ich, des könnt ihr sicher sein.»

So zieht er fort und verlässt die Seinen, zieht, er weiss selbst nicht wohin, und das Maultier trägt ihn über den engen und schmalen Weg, dessen Richtung aber zum Leben und zum Lande der Lebenden führt. Das kluge und wegekundige Maultier konnte sich nicht verirren, und der auf ihm sass, der guten Verheissung seines Gastes nicht misstrauen. Die Engen werden überwunden, er kommt auf ebene Wege, Schönem folgt Schöneres, und endlich zeigt sich das schönste Land, wie er niemals etwas Ähnliches gesehen zu haben sich gesteht. Die sanfte und klare Luft, die vielen ebenen Felder vor seinen Augen gaben ihm alle Wonnen des Schauens. Lilien, Rosen, Veilchen auf den Feldern, und jederlei edle Blume bedeckte den Boden, der sich wie ein farbig gemustertes Purpurkleid in schöner Mannigfaltigkeit mit Blüten schmückte. Blütentragende und früchtetragende Bäume standen darauf zerstreut, verschiedener Gattung und verschiedener Beschaffenheit, die Fülle ihres Schmuckes zeigend, ohne dass sie der Erde etwas von dem ihren entzogen hätten. Seltene und hellstimmige Vögel auf den Bäumen, gefällig zu sehen und zu hören, keine von einer unedlen Art, wie etwa die der Raben, zulassend, sondern alle fröhlich und

freundlich; sowie auch der Fluch von den Dornen und Stacheln dort nicht gilt, Dornstrauch, Nessel, Distel und Schierling dort nicht wächst, kurz, keine unedle Art von Bäumen oder Kräutern dort gedeiht, nichts was nicht Gefühl, Geruch, Gesicht und Geschmack in gleicher Weise befriedigte.

Da er dieses Land betritt, wird der Jüngling ein anderer, indem er den süssen Geruch riecht, und seine Augen und Ohren und all seine Sinne aus allem Leben und Lebensfreude saugen. Und als die Vögel sein Reittier, das ihnen bekannt und vertraut ist, zum Vorschein kommen sehen, flattern sie freudig herzu, und den Gast ihres Herrn mit anmutigen Stimmen und Geflatter begrüssend, ehren sie ihn mit süssem Gesange, geleiten ihn fröhlich mitfliegend und vermelden als Herolde den Einheimischen die Ankunft ihres Gastes.

Nicht weit sieht er Zelte, von denen er sagen konnte «wie lieblich sind deine Zelte, Herr der Heerscharen», da sie überaus schön, über alle Massen zierlich waren und aller Anmut voll. Lieblich waren sie und würdig der Liebe; geziert mit jederlei Edelgestein, von seidenen Vorhängen verdeckt, goldene Zeltstangen in die Erde geschlagen, auch ihre Wände mit Purpur gedeckt, mit Scharlach und Byssus bekleidet und mit jeder Art Schönheit geziert. So waren die Zelte. Ihre Bewohner aber waren noch viel schöner: ein zahlreiches und tapferes Volk, glänzenden Angesichts und schönen Gewandes, alle diese «ein erwähltes Geschlecht, eine königliche Priesterschaft, ein heiliger Stamm, ein Volk der Erwählung»; sich rühmend im Ruhme des Erwählers freuten sich alle, frohlockten und schlugen in die Hände vor der Grösse der Freude, wodurch auch weithin gehört wurde der Schall von ihrer Stimme des Jubels und des Grusses, die von

ihren Zelten ausging. Sich ihnen nähernd wird der Jüngling im Jubelschall empfangen von den ihm entgegnenden Männern und Frauen, und so wie David mit Gesängen die Zither schlug im Hause Gottes, so sangen sie Hymnen und lobpriesen alle den Herrn.

So von ihrem Lobgesang empfangen und geleitet kam er weiter zu Zelten anderer; auch dort wird er mit Gesang, mit Freuden, ehrenvoll, ruhmvoll empfangen. Grösser war deren Fröhlichkeit, grösser ihr Jubel als der ersten, aber beider Wonne wurde durch den Vorzug des dritten Zeltlagers übertroffen.

Von beider Lobgesängen wird er dorthin geleitet; dort weiss er nicht mehr, was er an Freuden sieht, hört, fühlt. Denn Zukunft und Vergangenheit hatte er vergessen, ja war über sich selbst erhoben. All seinen Ruhm und Stolz und Reichtum hielt er für Mist, für Nichts, und schätzte sich nicht dem mindesten dieser gleich. Und in Begleitung dieser und der ersten und der zweiten schritt er vorwärts, auch er schon jetzt frohlockend und lobpreisend, berauscht von der Üppigkeit des Hauses Gottes und ertränkt im Giessbach seiner Wohllust.

Endlich kam er in das vierte Haus und fand seinen Gastfreund, nicht wie vorher allein, sondern umdrängt von einem Heere weisser Gestalten, mit Königskronen auf den Häuptern, glänzender als die Sonne an Antlitz und Gestalt. Hier blieb das Maultier stehen, und erst hier stieg sein glücklicher Reiter ab, noch glücklicher freilich, wenn er niemals wieder seinen Rücken hätte besteigen müssen.

Dem freudenvollen Ankömmling schritt freudig jetzt der Gastfreund entgegen, mit Ruhm und Ehre gekrönt, und mit ihm jenes ganze weissgekleidete Heer erwählter Jungmannschaft. « Kein Auge hat gesehen, kein Ohr hat gehört und in keines Menschen

Herz ist gekommen» die Harmonie und die Schönheit, die im Anblick seiner Heiligkeit, die Pracht, die in seinem Vorschreiten lag. Ich erinnere mich nicht, ob es eine Stadt oder ein Zelt war, wo der Gast empfangen wurde. So gross war hier die Herrlichkeit, ein solcher Abgrund der Wonne und Ocean der Freude, dass die Gewalt des Erlebten des Ausdrucks entbehrt. Immerhin wurde er durch die Aufnahme dieses Erlebten und durch den Kuss in der Kraft der Liebe so in den Geist hingerissen, dass er keinen Verfall seines Leibes noch Überdruss der Seele fühlte, und wie man erzählt, 300 Jahre dort zubrachte und es für kaum drei Stunden hielt. Er hatte übrigens beschlossen nicht länger als einen Tag dort zuzubringen, aber es kam nicht Tag, noch Nacht, noch Abend, noch wird es dort jemals meines Erachtens kommen. Er wartete also, aber es kam nicht; wenn er es ausgewartet hätte, wäre er nie zurückgekommen, niemals auch gestorben.

Aber er kam zurück. Vorher aber will ich zurückkommen auf das Übergangene und erzählen, was Braut, Eltern und Gefolgschaft angefangen haben. Aber was soll ich da lange machen? Sie weinen, die über den verlorenen Bräutigam, die über den Sohn, die über den Herrn. Die Ritter, die ihren Herrn erwarten sollen, werden am nächsten Mittag ausgeschickt und harren aus bis zum Abend, bis Mitternacht; ihre Erwartung betrügt sie, sie geraten in Angst, werden von allerhand Gedanken gequält, verbleiben schliesslich in Trauer. Denn er kam nicht, wird auch nicht kommen, ihnen zum Anblick und Genuss, wohl aber den Nachkommen, diesen aber zu grösserm Nutzen als ihnen. Man fragt sich, ob er etwa wie Elias davongeführt sei und abgesetzt auf einen der Berge oder in eines der Täler. Die Diener laufen nach allen

Richtungen, durchsuchen die Berge, durchforschen alles: sie finden ihn nicht. Eine Nachforschung von Staatswegen wird unternommen, feierliche Gebete werden häufig für ihn gesprochen, Trauer und Klage der vergebens Weinenden erhebt sich. Die Braut machte die Eltern weinen und die Eltern die Braut, da sie sich täglich sahen und den Vermittler ihrer Gemeinschaft vermissten. Alle sind wie betäubt, die Freunde jammern, die Verwandten klagen, die Diener weinen, es klagen alle miteinander.

Die Rede geht aus unter die Fürsten: Könige und Länder ergreift Trauer und Staunen; über die ganze Erde geht der Ruf davon, und bis an die Grenzen des Erdballs die Erzählung von diesen Geschehnissen. Jeder hält etwas anderes davon; je besser die Menschen, um so besser, wahrer und wahrscheinlicher sind ihre Vermutungen. Sie sagen, dass Gott wohl das alte Wunder erneuert habe, dass er ihn wie Elias und Enoch entführt habe, um ihn zurückzusenden, dass er den Völkern Busse auferlege und Gottes Ruhm verkünde, und dann werde vielen Freude zuteil werden statt der jetzigen Trauer. Und so geschah es.

Vater und Mutter, die nach dem Sohn ausschauten, ohne ihn je zu erschauen, denken der Zukunft, und sich im Innersten von dem Glanz der Welt zu Gott bekehrend, gründen sie ein Gotteshaus. Den Ort an dem der Sohn verloren ging, machen sie zur Wohnung Gottes, aus der Burg ein Kloster, aus dem Palast einen Tempel. Die Gefässe vom Tische des Fürsten werden umgeschmolzen zu Altargefässen, der Schmuck der Halle wird der der Kirche, Herzogsname und Herzogswürde weicht der des Abtes; es schlagen Hände die Brüste, auf den Erdboden schlagen die Kniee auf; wo früher Possen und Scherze

getrieben wurden, da werden fromme Dienste Gott dargebracht; wo vorher das Rind der Witwe verzehrt wurde, da werden Witwen und Waisen Almosen gereicht; aus dem Sold der Krieger, den Gaben an die Possenreisser, den Geschenken an die Spielleute werden jetzt die Kosten bestritten für den Unterhalt der Mönche, die Beherbergung der Pilger, die Unterstützung der Armen, die Arzneien der Kranken, die Tröstung aller Bedürftigen. So haben sich Ort, Sachlage, Gemüter geändert. Und eine Änderung durch Gottes Hand. Sie selbst aber blieben gleichsam als Sakristane im Hause des Herrn, wachend, fastend und betend, und in Frieden ihren Lebenslauf vollendend und den Siegeslohn erreichend. Sie bekamen beide zugleich in der Kirche ihren Begräbnisplatz und im Himmel die Krone des Ruhms, und hinterliessen ihren Nachkommen ein gesegnetes Andenken.

Die Braut endlich des Jünglings, mit der er sich, wie man sagt, nie fleischlich vermischt hatte, er der selbst der Welt entzogen war, blieb ihrerseits keusch in der Süssigkeit engelgleicher Liebe und Wonne. Sie beschloss der Turteltaube zu gleichen und verliess die Schwiegereltern nicht, treu und nur Göttliches denkend wandelte sie würdig vor Gott, und fastend und betend als Gottes Magd und Almosen für sich und ihren Mann gebend, blieb sie in der gleichen Kirche und wurde nach ihrem Tode mit ihren Schwiegereltern in derselben begraben. Lange und lange war sie gesessen, wartend und ihren Mann erwartend, ihn oder keinen empfangen wollend. Und sie empfing ihn, wenn auch nur im Grabe, und was zu glauben und nicht zu bezweifeln ist, im Himmel. Alles wurde schriftlich niedergelegt. Ein Geschlecht verging und ein anderes kam; wenn auch viele davon gehört hatten, hatte es doch keiner gesehen. Der Menge

ging die Erinnerung durch den Zeitenablauf verloren, Gebildete wussten es noch vom Hörensagen, Gelehrte durch die schriftliche Überlieferung.

Die Zeit war verlaufen, die Menschen seiner Zeit waren gestorben. Der junge Herr des Landes lebte als Gast im Lande der Lebendigen, allein ein Freier unter den Gestorbenen. Er lebte aber tafelnd und frohlockend im Anblicke Gottes und sich ergötzend in Wonne. Es war ihm wohl mit seinem Gastfreunde. Die Herrlichkeiten der göttlichen Ehre sah sein Auge und er selbst war erfreulich in seinem Genusse; wohin er sich wandte, fand er etwas, an dem er sich freute, was ihm gefiel, an dem er sich weidete, und das seinem Geiste Wonne gewährte. Er hatte keine Erinnerung weder der Seinigen noch seiner selbst. So war er eingegangen in die Gewalt des Herrn, nur seiner Gerechtigkeit und Wonne eingedenk. So weilte seine Seele in den Seligkeiten; so sehr durch die Seligkeiten, die er sah, hörte und fühlte, betäubt, dass er 300 Jahre dort blieb und seines Leibes, der verfällt und die Seele belastet, erst dann bewusst wurde, als ihn der Spruch « Staub bist du und zum Staube wirst du zurückkehren » abzog.

Jetzt aber zog ihn dieser Spruch, und sich der Seinen erinnernd und die Zeit gekommen erachtend, bat er um Entlassung und Urlaub: « Habe Dank », sagte er, « ehrwürdiger Vater und glorreicher Herr, für deine Wohltaten, vielen Dank für die der Vergangenheit, aber mehr noch für die der Gegenwart. Deine Gnade und deinen Ruhm hast du uns erzeigt, in unsern Angelegenheiten haben wir dich als tüchtig und treu erprobt; hierher endlich zugelassen, habe ich deine Trefflichkeit so gross erfunden, dass mir die Worte fehlen, mit denen ich den Menschenkindern deine Macht und den Ruhm deines Reiches verkünden

soll. Freiwillig und gütig kamst du zu uns; aus freien Stücken kümmertest du dich um unsere Angelegenheit und bereitetest denen, die nach Ruhm verlangten, durch deine Wohltat den herrlichsten Ruhm. Zu schwach um zu danken, wollen wir es der Worte genug sein lassen, zur Tat der Dienstleistung sind wir bereit; glücklich diejenigen, die in deinem Anblicke leben, denn Fürstenwürde, Königsherrschaft und jederlei Adel sind gering gegen das Glück, dir zu dienen. Diesen immer verbunden zu bleiben, wünschte ich, aber mich ruft zurück, wie du wohl weisst, die Erwartung der Meinen, die Sorge für das Hauswesen und die Treue gegen das jüngst geknüpfte Eheband. Lasse mich nun in Gnaden ziehen; ich bekenne, dass ich niemals unter den Meinigen so viel Ehre und Freude haben werde, als ich heute hier hatte.»

Der Greis lächelte ihn freundlich und gütig an und sagte: «Guter Jüngling und liebster Freund, wir haben dich und das Deine aufgesucht, du hast auch das Unsere gesehen. Dir ist wohl das Deine lieber, wie ja jedem das Seine am besten gefällt? Sieh, was vor dir liegt, geniesse es, wie es dir beliebt und habe all das Unsere mit uns gemein. Wenn dir aber das Deine lieber ist, so wehren wir dir nicht, dazu zurückzukehren; wir hätten freilich gewünscht, dass du das Unsere vorgezogen hättest, und sagen dir voraus, dass es dir später lieber sein wird. Wenn wir dir wohlgetan haben, so ist es, was wir wollen; wenn du nutzlos hierher gekommen zu sein meinst, so bitten wir dich, uns zu verzeihen. Sieh, das Tier, auf dem du gekommen bist, ist gesattelt und bereitet zur Reise. Niemand hält dich zurück, aber vor dem Abend gegangen zu sein, wird dir leid tun. Leichter würdest du jetzt bleiben, als später wiederkommen, da du später wohl wirst wiederkommen wollen, aber es ohne

Schmerzen nicht imstande sein wirst.» So sprach der Greis; aber jener, vom Verstand verlassen, von Vernunft nicht geleitet, vom Wohlbehagen nicht entzückt, konnte von seinem Wunsche nicht zurücktreten, weil er nicht wollte.

Nachdem er also dem Hausherrn und den Hausbewohnern gedankt und Lebewohl gesagt hatte, bestieg er das Maultier und eilte dem Tode entgegen, dem er, als noch der Sterblichkeit Unterworfener ausgewichen, nicht entwichen war. Auf demselben Wege, auf dem es gekommen war, ging das Tier zurück; dort angekommen, wo es seinen Reiter auf sich genommen hatte, blieb es stehen. Hier sass der Jüngling ab, entlässt das Tier und kehrt zurück zu den Seinigen. Aber zu welchen Seinigen? Zu den Enkeln und Urenkeln derjenigen, die er verlassen hatte, oder besser gesagt, zu fremden Leuten, die nicht ihn und die er nicht kannte. Am gleichen Tage, zur gleichen Stunde kehrte er zurück, wie er ausgezogen war. Die Menschen trieben, was sie getrieben hatten, ihre Äcker und Weingärten bauend, hin und her gehend zu ihren Geschäften. Nichts Neues darin, nichts Unbekanntes, nichts was ihm geändert scheint.

Mit Purpur von Byssus, mit seidenem violettem Prachtgewand war er bekleidet, kurz mit dem Hochzeitskleide, wie es einem Fürsten geziemte, und zwar jenem Fürsten, dem die ganze Gegend diente. So angetan, schritt er zu Fuss einher, ärgerlich über die Seinen, die ihm nicht nach der Verabredung entgegenkamen, in der Richtung nach der Burg, die einstmals die seine war, jetzt Gottes und sein zugleich. Manche Leute traf er, aber niemanden, den er, der ihn gekannt hätte. Er hebt die Augen zu der Burg auf, wundert sich über die Änderung und stutzt plötzlich. Und wenn er nicht die Kennzeichen der Örtlichkeit er-

und Schauspiel Gott und den Engeln und Menschen; ein Wunder sich selbst wegen dessen, was Gott an ihm und den Seinen getan hatte. Allen unbekannt steht er nun da, der schöne Jüngling, lieblich anzusehen, mit königlichem Gewande, im Purpurmantel, so strahlenden Gesichts, dass es fast gehörnt aussah, wie das des Moses nach der Unterredung mit Gott. So starrten sie sein Antlitz an, wie das Antlitz eines Engels, der unter ihnen stünde.

Gefragt, erzählt er alles, was geschehen ist. Die ganze Erzählung stimmt mit der schriftlichen Überlieferung, soweit die Geschichte von Menschen gekannt und niedergeschrieben werden konnte. Von da ab folgt nichts als Freude, nichts als Herrlichkeit, nichts als Pracht, in solcher Art und Menge, dass es keine Vergleichung, keine Schilderung, keine Messung, keine Zählung gibt. Den Worten folgen Tränen, lange Seufzer bezeugen den Schmerz, dass er zum Diesseits zurückgekehrt sei, weil er des Jenseits nicht würdig war, besonders aber, weil die Sache in seiner Macht gestanden hatte. «Doch weiss ich», sagte er, «dass ich zum Troste mancher solange aufgespart worden bin und zu nichts anderem, als dass ich wieder zum Tode zurückberufen werde. Bald werde ich sterben; doch fürchte ich mich nicht vor der Rückkehr dorthin, woher ich gekommen bin, wo ich den Aufenthalt so vieler Jahrhunderte kaum auf drei Stunden schätzte. Jenes Lebens Zeugnis ist meine Jugend, deren Wonne ich euch an mir selbst zeige, der ich noch ein blühender Jüngling bin unter allen, die zu meiner Zeit gelebt haben. Ja, seitdem ich aus dieser Stadt geschieden bin, habe ich nichts gegessen noch getrunken, auch nicht Hunger noch Durst gefühlt, war aber voll von allem Guten. Und diese Kleider, in denen ich bei der Hochzeit sass, die ich niemals

ausgezogen, nachdem ich sie einmal angezogen habe, sind mir noch heute neu und schön geblieben.»

Mit diesen Worten und vielen Ermahnungen bezeugte er das Glück und die Wonne, die Gnade und Herrlichkeit jenes Lebens und entzündete mit seiner feurigen Rede manche gewaltsam, dass sie Liebhaber jenes Lebens und Verächter des diesseitigen wurden. Dann sagte er Gott Dank für das, was er an ihm getan hatte, dass sein Erbe nicht an einen anderen als an Gott übergegangen sei und an Gottes Diener, die immer wachsam seien in seinem Dienste und den Dürftigen von dem ihrigen Wohltaten erweisen. Dies trug sich zu vom Mittag bis zum Abend, dem ersten und letzten, den er, wie es heisst, im Laufe von 300 Jahren erlebte.

Der Abt richtete nun eine grosse Mahlzeit und berief dazu viele zur Ehre des Fürsten, vor allem aber den Fürsten selbst. Man setzt sich zu Tisch, man serviert, isst und trinkt. Es ist alles wohl angeordnet, reichlich, mit Freundlichkeit und gutem Willen geboten. Die andern erfreuen sich daran, die an anderem sich zu erfreuen keinen Anlass hatten; der Jüngling aber, noch voll von der Gnade und dem Rausch des Geistes, den er aus dem Lande der Lebenden mitgebracht hatte, wollte nicht essen, nicht vergänglicher Speise achtend, sondern jener, welcher in die Ewigkeit dauert. Doch zu essen gemahnt, meinte er dem Willen seines Wirtes gehorchen zu müssen. Denn sein eigener Wille weilte nur in jenem, wo er gewesen war, das Übrige ertrug er wie ein Gefangener. So beginnt er das Brot der Menschen zu essen, er, der kurz vorher das Brot der Engel gegessen hatte.

Aber damit alle erfahren, dass der Mensch nicht vom Brot allein lebe, sondern in jedem Worte,

das von Gottes Munde geht, schauderte er vor dem Anblick und Geruch des Brotes, dann kostete er davon und begann zu ergrauen, dann ass er, und man sah, wie er ganz grau und schwach und krank wurde. «Jetzt», sagte er, «sterbe ich und die Zeit meiner Auflösung steht bevor. Tut», sagte er, «mit mir, was gebührlich ist, ich will beichten, die letzte Ölung empfangen und kommunizieren und als gläubiger Christ sterben, und Eines bitte ich, betet für mich und begrabt meinen Leib neben meiner Braut.» Der Abt sieht, was sich ereignet, sieht es und wird bestürzt. Ebenso sehen es die Tischgenossen, sind bestürzt und ergriffen und ein Grauen erfasst sie. Sie empfinden Schmerzen wie die der Schwangern: heftig beweinen sie ihn, beweinen ihn wie einen einzigen. lange verlorenen Sohn, der spät zurückgegeben, nur kurz besessen worden, nun wieder geraubt werden soll. Das Gastmahl wird ihnen zur Trauerversammlung: die Speise werfen sie hin, stossen die Tafel von sich, da sich alle am Brote der Tränen sättigen und mit masslosen Tränen ihren Durst stillen. Nun erscheint zuerst die ganze Wahrheit, nun wird er als Herr der Stadt und ihres Besitztums anerkannt, und wenn einer früher gezweifelt hatte, so beweint er jetzt das Unrecht seiner Ungläubigkeit mit dem sterbenden Herrn. Man hebt ihn auf und trägt ihn in die Kirche, dort tut und empfängt er alles, was dem Christen gebührt: Beichte, Ölung, Kommunion, und darnach einen so fröhlichen und seligen Tod, dass er nicht wie ein Sterbender, sondern wie ein Schlafender den Geist aufgab, durch die Sanftheit seines Sterbens anzeigend, dass er vom Tode zum Leben übergehe. Denn schon ist er dort kein Gast und Fremdling, sondern ein wahrhafter Mitbürger der Heiligen und Hausgenossen Gottes, nach dem Versprechen «wenn

er seinen Geliebten den Schlaf gegeben hat, siehe da das Erbteil des Herrn».

Der Leib wird öffentlich aufgebahrt: eine nicht leichenhafte Leiche, ein Gefäss der Erwählung, eine Werkstatt des Geistes, ein Haus Gottes. Mit Psalmen, Hymnen und geistlichen Gesängen wird er beigesetzt, der Abgeschiedene wird Gott befohlen und mit grosser Pracht das Begräbnis gefeiert. Im Purpur liegt der Fürst, wie er war: mit den goldenen Sporen an den Stiefeln vor aller Angesicht, das nicht verdeckte Antlitz so strahlend, dass es nicht das eines Menschen, sondern eines Engels schien. Es waren anwesend die Könige der Erde, Bischöfe und Fürsten kamen zusammen, um das Wunder zu schauen, von dem man vor Zeiten gehört hatte, und das nun endlich, da es nicht mehr erhofft wurde, sich offenbarte. Gott wird gedankt, Gottes Namen wird mit Gesängen gelobt, der Gerechte in diesem Lobe nach Verdienst verherrlicht: keine Pracht, keine Ehrenbezeugung fehlt, alle Leichengebräuche werden beim Begräbnis geübt, doch ohne Aberglauben und ohne Pflege der Eitelkeit. Im übrigen wird nichts unterlassen, was die Ehre Gottes, die Würde des Fürsten, das Verdienst des Gerechten, die Liebe zu dem Gründer erforderte.

Es geschieht, wie er selbst gebeten hat; man öffnet das Grab der Braut, auf den Schultern der Fürsten und Priester wird er hingetragen und mit dem heiligen Leibe der gleich heilige vereinigt; beider Fleisch wird ein Staub im Grabe, beiden wird ein Lohn, eine Ruhmeskrone im Himmel zuteil; beide zusammenhängend werden ein Geist, der Gott anhängt. Nun erfreuen sie sich des Vorteils der Gemeinschaft in der Verbindung der Geister, haben und bewohnen gemeinsam den Himmel gleichwie das Grab, unkundig des Ehebetts in der Sünde, ihre Belohnung

Übersetzung nach der von Schwarzer Z. f. d. Phil. XIII, 338 ff. abgedruckten Posener Hs. des 13. Jahrhunderts gefertigt unter Beiziehung der von Schönbach W.S.B. 1902, S. 66 ff. mitgeteilten Kollation der Wiener Handschrift von 1460. Hie und da habe ich auch selbst konjizieren müssen. Auch scheint wenigstens ein Satz mit einer Anspielung auf das «Salz des Helisæus» ausgefallen zu sein, da der letzte Abschnitt davon redet. Als Verfasser vermutet Schwarzer Engelhard, einen österreichischen Zisterzienser Abt, späteren Mönch in Langheim bei Kulmbach, und Wattenbach Deutschlands Geschichtsquellen im Ma. II[5], 340, hat sich ihm hierin angeschlossen. Auffallend ist nur, dass ein Zisterzienser des 12. Jahrhunderts einem Kluniazenser-Kloster so uneingeschränktes Lob belässt, vgl. Schönbach W.S.B. 1898, S. 98 ff. Der Gewährsmann, der diese Gründungslegende eines oberitalienischen Kluniazenser-Klosters nach Deutschland brachte, ist Eberhard II., Bischof von Bamberg 1146—1172, der zur Zeit des Abfassens der Legende noch am Leben gewesen zu sein scheint. Wir finden ihn auf dem Reichstag Friedrichs I. im November 1154 auf den Ronkalischen Feldern, im Juni 1155 bei den Verhandlungen mit Pabst Hadrian IV. tätig. Im August 1155 schifft er sich mit andern deutschen Fürsten in Ancona nach Venedig ein. Auf der Rückkehr von dort nach Deutschland muss er in dem ungenannten Kloster eingekehrt sein.

Sutermeister erzählt seine Geschichte nach Jakob Stutz, Sieben Mal sieben Jahre aus meinem Leben. Als Beitrag zu näherer Kenntnis des Volkes. Pfäffikon 1853, S. 55 ff. Stutz berichtet dort aus seiner Jugend: «In höherm Masse entzückte mich noch eine andere

Geschichte, die Bas Anneli uns oft erzählte, nämlich von einem jungen Herzog, der so überaus fromm und gut gewesen sei und durchaus nicht habe heiraten wollen, aber doch auf das ausdrückliche Begehren seiner Mutter, eine Prinzessin habe zur Frau nehmen müssen. Am Hochzeitstage habe der junge Bräutigam viel, viel gebetet, der Hergott möchte ihn doch keusch und rein bewahren. Da sei am Morgen desselbigen Tages ein sehr schöner Jüngling zu ihm gekommen und habe sich ihm als Koch für das Hochzeitsfest anerboten, den er auch als solchen angestellt habe.»

«Der Jüngling sei durch sein frommes und holdseliges Betragen den Leuten am Hof, besonders aber dem Herzog, recht herzlich lieb geworden, so dass dieser ihn gebeten habe, er möchte doch immer an seinem Hofe bleiben. Am dritten Tage mittags aber habe der Jüngling gesagt, seine Stunde sei gekommen, er müsse wieder nach Haus gehen. Der Herzog habe ihn zu Fuss und allein eine Strecke Weges begleiten wollen. Da seien sie in heiligen Gesprächen unvermerkt auf eine grüne Haide gekommen, welche ganz mit Rosen und Rosmarin bewachsen und voll Balsamduft gewesen sei. Unter einem Palmbaum sei ein weisses Maultier gestanden. Der Jüngling habe es abgelöst und den Herzog gebeten, er möchte sich auf dasselbe setzen. Der Herzog habe also getan, und gleich sei der Jüngling auch hinter ihm aufgesessen. Da sei es dem Herzog vorgekommen, als ob er durch die Luft schwebte. Dann haben sie bald in der Ferne eine prächtige Stadt gesehen und seien bald an ein goldenes Thor gekommen, das mit Edelsteinen besetzt gewesen sei und das sich ihnen wie von selbst aufgetan habe. Es sei da in der Stadt drinnen ein Glanz und eine Herrlichkeit gewesen, als ob tausend Sonnen hier scheinen würden; man habe von allen Seiten

Gesang und Musik gehört; weissgekleïdete Jungfrauen mit Blumenkränzen um die Stirne seien durch die mit Gold besetzten Strassen gezogen und haben den Herzog mit Jubel und Freude begrüsst. Er habe sehr viel Schönes und Herrliches gesehen, das keine Feder zu beschreiben vermocht hätte. Er wäre so gerne immer da geblieben, aber der Führer habe gesagt, auch des Herzogs Stunde sei gekommen, er müsse nach Hause gehen, werde aber wohl bald wieder hierher kommen dürfen. Und als der Herzog wieder heim gekommen sei, habe er seinen Palast in ein grosses Kloster umwandelt (!) gefunden, habe an der verschlossenen Pforte geklingelt. Da sei ein Klosterbruder in einem langen, schwarzen Gewande hervorgetreten und der Herzog habe gesagt (!), was sie da machen oder ob er sich verirrt habe. Er sei heute Mittag fortgegangen und um Vesperzeit sei er nun wieder da und finde schon das herzogliche Schloss nicht mehr, in welchem er Herr und Meister sei. — Der Bruder habe geantwortet, dass hier ein Abt regiere und habe den Herzog gleich zu diesem geführt. Da habe es sich ergeben, dass der junge Herzog 300 Jahre fort und jener Jüngling ein Engel gewesen sei, der ihn in den Himmel geführt habe. Die ganze Geschichte von seinem Verschwinden, sowie den Tod der Herzogin und der Mutter habe er auf einem Denkstein lesen können. Man habe auf das Wiederfinden des Herzogs ein grosses Freudenmahl angestellt, an welchem derselbe obenan habe sitzen müssen. Als er aber ein ein Stücklein Brot zu essen in den Mund genommen habe, sei er plötzlich zu einem alten, alten Mann geworden und — gestorben.»

In der Anmerkung teilt S. die Geschichte von Loringus aus Hermann Korners Chronik mit. Eine umfangreiche deutsche Legende des 15. Jahrhunderts

druckt nach einer Weimarer Handschrift Bolte ab in seiner Ausgabe der kleineren Schriften R. Köhlers II, 227 ff. So weit die literarisch-gelehrte Überlieferung. Ausser im Kanton Zürich treffen wir die Legende aber noch in Mähren, Böhmen und Kärnthen in den Volksmund übergegangen. Über die mährische Fassung sind wir nur ungenügend unterrichtet durch eine Notiz in Vernalekens Österreichische Kinder- und Hausmärchen S. 347. In Böhmen kursiert die Geschichte als tschechische Ballade: «Theophil, ein gottesfürchtiger englischer Herr, bittet Gott, er möge ihm wie dem Tobias zum Schutze gegen böse Mächte den Engel Raphael auf seine bevorstehende Hochzeit senden. Der Engel erscheint Theophil beim Gebete ausserhalb des Schlosses als schöner Jüngling, wird von diesem zum Feste geladen und geht mit. Unerkannt weilt er acht Tage, gibt sich seinem Schützlinge beim Abschiede zu erkennen und lädt nun seinerseits diesen nach drei Tagen ins Himmelreich. Zur bestimmten Frist entfernt sich Theophil ohne Abschied von den Seinen und findet ein überirdisches Ross, das ihn an die Pforte des Paradieses führt, in welches ihn Raphael geleitet. Er schaut die Herrlichkeiten des himmlischen Jerusalem und den Erlöser selbst, muss aber als noch nicht gestorben zur Erde zurück. Er klopft an das Tor seiner Burg, von welcher er seiner Meinung nach nur einen Augenblick entfernt gewesen; man öffnet, aber niemand will ihn kennen. Endlich findet sich in einer alten Chronik, dass seit seiner Entfernung 300 Jahre verflossen sind. Er muss dem neuen Burgherrn alle seine Erlebnisse erzählen und mit zu Tische sitzen: kaum aber hat er irdische Speise berührt, so ergraut er, die Kräfte nehmen ab, er sendet nach dem Priester und stirbt» (Feifalik WSB. XXXIX. 1862. S. 332 f.).

Das kärnthische Märchen ist veröffentlicht von Pogatschnigg im 56. Jahrgang der Carinthia (Zeitschrift für Vaterlandskunde, Belehrung und Unterhaltung LVI. 1866. S. 58 ff. Da die Zeitschrift schwer zugänglich ist, teile ich den ganzen Text mit nach der Abschrift, die Herr Studiosus Polheim freundlichst für mich angefertigt hat:

Der Königssohn im Paradies.

Ein alter König hatte einen einzigen Sohn, den er sehr gut erzog. Da geschah es, dass der König in eine schwere Krankheit fiel und dem Tode nahe war. Auf dem Totenbette liess er nochmals seinen Sohn zu sich rufen, gab ihm Ermahnungen und gute Lehren und bat ihn, dass er gnädig sein solle gegen seine Untertanen. Hierauf verschied er und ward allgemein betrauert. Als nun der Sohn die Regierung übernommen hatte, redete ihm die Mutter zu, ein Weib zu nehmen. Aber der Königssohn wollte davon nichts wissen und weigerte sich eine Weile standhaft, endlich musste er aber doch sich in den Willen seiner Mutter und des Volkes ergeben. Er heiratete eine Prinzessin, die so schön war, dass sie das ganze Volk anbetete, und die Hochzeit wurde mit grosser Pracht und Herrlichkeit gefeiert. Nach der Tafel entfernte sich der junge König auf eine Weile aus dem Saale, um im Hofe frische Luft zu schöpfen. Da sieht er daselbst einen Schimmel stehen und einen Burschen daneben, der sagte zum Königssohn: « Setze dich auf den Schimmel und reite mit mir, du wirst was sehen! » Der Königssohn setzt sich aufs Pferd und reitet in Gesellschaft des Burschen fort. So reiten sie miteinander weit, weit, und kommen zu einem grossen Gartentor. Hier blieb der Schimmel stehen, sie stiegen ab und gingen hinein. Da war denn ein grosser

Garten und eine Menge Leute drinnen und eine Menge Blumen und Obst. Und die Leute waren alle so freundlich untereinander, und sie gaben ihm Obst zum essen und Blumen zum Schmucke. Von hier aus gelangten sie dann in einen zweiten Garten, der noch grösser und schöner war als der erste. Auch hier verweilten sie eine kurze Zeit, dann kamen sie zu einem dritten, der war der schönste von allen. Nachdem sie hier eine Weile von den köstlichen Früchten des Gartens gegessen hatten, sagte der Bursch zum Könige: «Jetzt hast du genug gesehen, gehe nur wieder heim auf dein Schloss.» Wie der Königssohn zum Gartentore kam, stand der Schimmel noch da, er schwingt sich in den Sattel und reitet fort, bis er zu seinem Schlosse gelangte. Ein ganz fremder Pförtner empfing ihn hier, als er abstieg, und fragte ihn was er wolle. «Auf mein Schloss», meint der Königssohn. Da belehrte ihn jener, dass hier kein Schloss, sondern ein Kloster wäre und führte den Erstaunten zu seinem Abt. Dieser lässt sofort die alten Bücher nachschlagen und entdeckt richtig, dass vor langer, langer Zeit der letzte König verloren gegangen sei. An diesem Tage waren es gerade dreihundert Jahre seitdem. Auf das hin gab der Abt dem Königssohne zu Ehren ein grosses glänzendes Fest, zu dem viele Gäste eingeladen wurden. Wie viele Speisen auch aufgetragen wurden, der Königssohn genoss nichts davon. Wie er aber, dem vielen Drängen nachgebend, ein Bröcklein von der Speise auf die Zunge gebracht hatte, wurde er sogleich ein steinaltes Männchen, das Gewand begann auf seinem Körper zu faulen. Auf Befehl des Abtes ward er in ein Bett gebracht und mit den Sterbesakramenten versehen, worauf er sogleich starb. — Wo ist er gewesen? — Im Paradies?»

* * *

Gemeinsam ist den volkstümlichen Fassungen die Ersetzung des in den Himmel ladenden Greises durch einen Jüngling. Das hängt damit zusammen, dass es in allen, auch den literarischen Versionen mit Ausnahme der ältesten, ein Engel ist; den kann sich die volkstümliche Phantasie aber nur als Jüngling vorstellen. Was ist es aber in jener ältesten? Christus? Der wird doch auch nicht als Greis vorgestellt. Gott-Vater? Der wandelt doch nicht auf Erden. Dem Erzähler ist auch nicht wohl bei der Sache, er überlässt den Lesern die Entscheidung darüber, was sie sich unter dem Alten vorstellen wollen. Seine Legende ist wohl entstanden auf Grund einer viel älteren, die mich speziell an einen altchristlichen Legendentypus erinnert. Ich meine dabei allerdings nur das erste der darin behandelten Motive, das von der Josephs-Ehe; über das zweite, das vom Gast des Geistes (Gespenstes), den er selbst vorher bewirtet hat, s. Bolte «Über den Ursprung der Don-Juan-Sage» (Z. f. vgl. Lit. Gesch. 13,389. Köhler kleinere Schr. II, 239); das dritte von der «Relativität der Zeit» schliesst sich durch den Zug vom weissen Maultier als Träger in das Feenland an die keltische Tradition vom «mule sans frein» an, im übrigen s. Bolte bei Köhler a. a. O.: aber die Form, in der das erste hier erscheint, erfordert unsere besondere Aufmerksamkeit. Während in der bekanntesten Repräsentantin desselben, in der Alexius-Legende, der Bräutigam aus freien Stücken in der Hochzeitsnacht seine Braut verlässt, um ein keusches Leben zu führen. lebt er hier auf Antrieb eines plötzlich bei seiner Hochzeit erscheinenden Fremden, der ebenso wie sein Reittier irdische Speise und Trank verschmäht, der unter unsern Augen das Ansehen eines Gottes gewinnt, der ihn in einer Vision die Herrlichkeit des

Die J
zwei

II. gnk,
chlə

yrā,
G.

nnt du ingəkā
Roashənguərt
rən hent wr
uərn hent zə

lieber J. mein
t denn du herein
Mein Thor ist
dr zu h. S[1]. D.

I.

S.[8]

S.[1] Mir ist kein
h. S[1, 2].

rl, magst nit
lich so viel g
n deinen Gar
haltst so in

lier, liebster
nit sein kan
schon versch
ll keinen Ma

V. «O Jungfrau, liebste Jungfrau mei
Wie heißt denn du's mit Nam
«Mein Name heißt Regina,[8])
Seif Regina heisst mein Na
S[1. 2.]

[1]) O schönste J. *S.*[2] Ach J. l. J. *W*[2. 3.]
[8]) M. N. ist Reginen *S.*[2] M. N. der h. R.

VII. Wenn Euer Nam Herr Jesus heiß
so will ich mit euch gehn,
will Alles hinter lassen,
will Alles lassen stehn. *E.*

VIII. «Willst du dann mit mir reise
ins ewig Himmelrych,
so muest du dich schneewyß kl
dass du bist den Engeln glych. *1.*

IX. Er nahm sie bei der Hande,
bei ihrer schneeweißen Hand [2])
und führt sie in den Himmel,[3])
ins himmlische Vaterland.[4]) *4. 5. 7. 8*

[1]) E. n. s. b. d rechten *8.* E. nimmt
[2]) B. ihrem schn. Arm *4.* B. der sc
[3]) U. f. s. aus dem Garten *5.* U.
[4]) Ins schöne V. *5.* Ins rächte V.
[5]) I. sch. beim ewigen V. *8 var.*

li nleinmacher bist[3])   Sag' mir nur deinen Namen,
Va n Nam?» [4]) *2. EHW*[8]   deinen Namen sag' mir an. S

d *E.* Bist du der Röselimacher *2.* Bist du derselbig junge Knab *H.*
jen N. *2.* Wie h. denn euer N. *E.* S. an w. h. euer N. *H.*

ei men,
st ler,
er prten,
n ar» *S.*[8]

Heißt euer Nam Herr Jesus,
mit euch jetzt will ich fort,
will all meine Kleider lassen,
mein Gärtchen lassen stehn *H.*

Den übrigen fehlt d
Strophe, oder ist m
IV vermischt.

Straßen *W.*[3] — [5]) Will Vater und Mutter lahn *W.*[1] Bis an ein gwisses Ort *H*

Der Herr fangt an zu schreien
«O Röserl, komm herein!
bist allzeit ghorsam gwesen,
wirst noch gehorsam sein.

Tu dir deinen Kranz binden,
jetzt ist noch in der Fruh,
du wirst ihn heut noch brauchen
gegen Mittag zu.»

«Ich bitt euch, mein Vater und Mutter,
tut ihr nu gleich mit (l. nit) wein,
ich geh mit tausend Freuden
in schönen Himmel ein.» *S.*[8]

2.
ef
B
l.
ei
lr
L

Himmelreich es schauen lässt — lebt er einige Tage mit der Braut, ohne sie zu berühren, worauf er erst sie verlässt, während sie sich in ein Männerkloster zurückzieht. So wenigstens glaube ich den verdunkelten Inhalt der Legende, von den beiden nicht zugehörigen Motiven gelöst, rekonstruieren zu müssen. Nicht anders erscheint aber der h. Thomas beim Hochzeitsfest eines königlichen Brautpaares (Reitzenstein, Hellenist. Wundererzählungen S. 135 ff.): «Bei diesem isst und trinkt er nicht.» «Dann tritt die volle Verzückung ein, seine Gestalt verwandelt sich, er strahlt von Schönheit.» «Er wird», wie R. richtig bemerkt, «dem Gotte, der in ihn eintritt, auch körperlich gleich.» Dann singt er ein Lied von der Herrlichkeit der himmlischen Hochzeit. Er betritt mit den Brautleuten das Brautgemach, plötzlich ist Christus selbst da und hält den Brautleuten eine lange Rede, durch die er sie vermag, in der Ehe keusch zu bleiben. Am nächsten steht dieser eine Legende von Theophilus (Jülicher, Arch. f. Religionswiss. VII, 376 f.), der mit einem Mädchen verlobt ist, aber auf den Rat eines zufällig in einem Stalle aufgefundenen alten Mannes, aus dessen Mund und Fingern aber ein wundersamer Glanz strahlt, mit seiner Braut durch die Lande zieht, ohne sie zu berühren.* In diese altchristliche Zeit scheinen mir die Grundlagen unserer Legende zu verweisen, und auch das Zurückziehen der Braut ins Männerkloster gemahnt an einen alt-

* In der Cäcilienlegende ist der Sachverhalt schon verschoben Erst Scene im Brautgemach, in der die Braut den Bräutigam zur Enthaltsamkeit bekehrt; dann Erscheinung eines überirdischen alten Mannes vor der Taufe des Bräutigams; dann Erscheinung eines Engels — wieder im Brautgemach — mit den Kränzen der Jungfräulichkeit. Freilich fehlt die Erscheinung des alten Mannes in der ältesten Fassung (Günter, Legendenstudien S. 53), sie kann aber dennoch alt sein.

christlichen Legendentypus der Monacho-Parthenos, der Mönch-Jungfrau, über den Zwierzina tiefgründige Studien angestellt hat, die leider noch nicht publiziert sind; vgl. jetzt Günter, Legenden-Studien, Köln 1906, S. 128. In der Schweiz ist dieser Typus speziell vertreten durch jene merkwürdige alte rätoromanische Margareten-Ballade (Decurtins a. a. O. S. 238. P. Maurus Carnot, Im Lande der Rätoromanen. Verlag der Romania 1898. S. 90); in neuerer Zeit hat Gottfried Keller in seinen Sieben Legenden die zugehörige Legende von der h. Eugenia anmutig behandelt.

Reissenberger hat (Z. d. Ver. f. Volksk. XI, 298 ff. in seinem Aufsatze zu dem Volksliede von der «Tochter des Kommandanten zu Grosswardein» den Versuch gemacht, den darin enthaltenen Erzählungsstoff als eine einfache Umkehrung unserer Legende vom italienischen Herzog darzustellen, indem er die Anknüpfung Boltes an die Geschichte vom «Blümelmacher» als unnötig hinzustellen sucht. Er hat dabei eine ältere Form der Ballade übersehen, die uns leider nur in Prosaauflösung erhalten ist, die aber durch das Gewicht, das sie gerade auf die Blumen des Gartens legt. den deutlichsten Zusammenhang mit dem «Blümelmacher» verrät (Birlinger, Volkstümliches aus Schwaben I, 257, Nr. 406). Wir haben es also nach wie vor in der Ballade vom «Kommandanten von Grosswardein» mit «Blümelmacher», plus «Relativität der Zeit» zu tun.

Hingegen kann «der Blümelmacher» selbst in gewisser Weise als Umkehrung unserer Legende betrachtet werden, indem er ganz ähnliche Züge aufweist, die doch einer weit späteren Welt entstammen. Ich unterscheide folgende Fassungen, wobei ich nur Boltes *A* (Z. f. deutsch. Alt. 34, 18 ff., 36, 195 f.) berücksichtige, die abgeleiteten *B* von der «Sultans-

tochter» und *C* von der «Tochter des Kommandanten» ausser acht lasse:

I. Die Tochter eines Heiden in Babylon geht am Tage ihrer Hochzeit in ihren Garten, um zu beten. Da kommt ihr der Gedanke, dass der, der die schönen Rosen und Lilien gemacht habe, der wahre Gott sein müsse. Darauf erscheint ihr ein schöner Engel, den sie fragt, ob er vielleicht Gott sei, was er ablehnt: er sei nur dessen Diener. Die Jungfrau erklärt, ihm folgen zu wollen und gerne ihren Bräutigam zu verlassen. Er führt sie darauf in kurzer Zeit auf wunderbare Weise, ohne dass sie Brücke oder Steg berühren, mehr als 3000 Meilen weit in ein Kloster. Unterdessen wird sie zu Hause vermisst; der Bräutigam, der sich betrogen wähnt, «widersagt» ihrem Vater und reitet zornig in sein Zeltlager. Ihr Vater wünscht, dass sie vorher gestorben wäre. Der Engel hat die Jungfrau inzwischen über den Wert der Keuschheit, die die Tochter des Liliengottes ist, belehrt und bringt sie nächtens vor das Tor eines Frauenklosters. Durch die verschlossene Türe führt er sie hinein * und heisst sie sich vor den Altar niedersetzen. Nachdem er einen lichten Schein um sie gebreitet und ihr einen Brief in die Hand gegeben, in dem alles, was geschehen ist, geschrieben steht, verlässt er sie. Des Morgens kommt die Äbtissin nach ihrer Gewohnheit in den Chor, um zu beten, und sieht die leuchtende Jungfrau. Sie läuft zurück und weckt die Nonnen, rufend «ich habe Maria selbst gesehen». Die Nonnen kommen, sinken vor ihr auf die Knie und singen *Salve Regina!* Jetzt bietet sie der Äbtissin den Brief, da sie die Sprache des Landes nicht kennt. Der Bischof wird

* *Durch gantz wand mit beschlossner tür*: eine Phrase, die sonst auf die unbefleckte Empfängnis angewendet wird.

berufen und tauft sie. Alle singen *Te deum laudamus* zu Ehren dem Rosen- und Liliengott. Nach dem Tode der Äbtissin wird sie selbst zur Äbtissin gewählt. Drei Tage vor ihrem Tode kommt der gleiche Engel wieder im Auftrage des Gottes der Rosen und Lilien, dessen Herz nach ihr verlangt, um ihr den Tod voraus zu verkünden. Am dritten Tage holt der Engel ihre Seele und bringt sie in den Himmel. Gott selbst geht ihr entgegen, um sie zu empfangen.

Die besprochene Version ist nur in einer Handschrift aus dem Ende des 15. Jahrhunderts aus dem Nonnenkloster Inzigkofen bei Sigmaringen erhalten und abgedruckt von Bolte a. a. O. Wie man aus den vielen Fehlern ersieht, ist die Handschrift nicht die des Originals, sondern eine vielfach, auch in metrischer Beziehung, verderbte Abschrift. Wenn ich von metrischen Besserungen absehe (gleich in der ersten Zeile «*In dem lande zuo Babylon*», da der Auftakt nie fehlt), ist ausser den bereits von Bolte bemerkten Änderungen 34. *Mocht sprâchin,* 42. *gewuochs* zu lesen. 55 und 56 umzusetzen, 78. *Tuo mir vff diner gnaden schrin,* 104. *Min man wil hint min nemen war,* 106. *Ich welti, ich wár sin entladen,* 113. *Er graif ir an ir linden hand,* 137. *grús,* 173. *Daran man schón geschriben vant,* 178. *Vnd wers vor was und wies dar kam,* 185. *minneclich vnd stát* (?), 217. *In dem kor si ir bet tuon wolt,* 304. *gekêrt,* 326. *Hat mich gesendet zuo dir her, Nach dir stat sines hertzen ger,* 368. *lieb wil han,* 382. *hab,* 395. *ruom* (vgl. 99). Wichtig für die Bestimmung des Alters des Gedichts ist 127, wo Bolte zweifelnd *cáber* liest, wo sicher *táber* in der Handschrift steht; dieses Wort *täber, taber* «Zeltlager» aus dem böhmischen *tabor* ist aber nicht vor den Hussitenkriegen nach Deutschland gekommen. Wenn Bolte meint (S. 25): «einzelne der ältern Zeit geläufige

Wendungen legen die Vermutung einer erheblich früheren Entstehung nahe », so sehen wir, dass wir kaum über die Zwanzigerjahre des 15. Jahrhunderts zurückgehen dürfen; die Fortdauer der Tradition der guten mhd. Zeit wird leicht unterschätzt. Auch die Metrik ist gut bei entsprechender Herstellung: regelmässiger Wechsel von Hebung und Senkung mit nicht allzu störender Verletzung des Wortakzents, fast durchwegs stumpfe Reime von grosser Reinheit. Dieselben weisen auf Schwaben: allgemein allemanisch mehrfache *s* : *z*, *m* : *n*, 25. *schôn* : *benomen* d. i. *benôn*, speziell schwäbisch 126. 138. *heit* wie bei Ulrich von Türheim.

II. Eines Heiden Tochter geht einst in ihrem Garten spazieren. Da sieht sie die Blumen und denkt, das müsse ein grosser Meister sein, der die geschaffen hat. Plötzlich steht ein Jüngling vor ihr. Sie wundert sich, wie er hereingekommen sei, da der Garten wohl verschlossen war. Aber er erklärt, dass ihm keine Türen verschlossen seien und auch keine Herzen, und er habe auch die Blumen erschaffen und heisse « Jesus der Blümelmacher ». Sie will gleich die Seine werden und ihr Reich mit ihm teilen. Er aber fordert sie auf, ihr Reich zu verlassen, all ihr Geschmeide von sich zu werfen und ihm zu folgen. Sie gehorcht ihm, er nimmt sie bei der Hand und führt sie über Feld bis vor ein Jungfrauenkloster. Durch die verschlossene Türe geht er ein und lässt sie draussen stehen. Sie pocht an die Türe und fragt nach ihrem Liebsten. Die Jungfrauen stellen empört in Abrede, dass ein Mann bei ihnen im Kloster sei, nur Jesus wohne ihnen immer bei. Das eben sei der, den sie suche, sagt die Heidin. Die Klosterfrauen rufen nun den Bischof, der tauft sie und legt ihr den Namen *Salve Regina* bei. Sie bleibt bis zu ihrem Tode im Kloster. Noch heute wird sie

von der Christenheit verehrt und wird eine Blume, in der der Heiland sitzt, in der Hand haltend, dargestellt.

Diese Fassung habe ich aus den beiden Erk-Böhme Nr. 2121 und 2122 abgedruckten rekonstruiert. Die zweite steht im ganzen und grossen dem Original näher, ist aber überarbeitet und mit Zæsurreimen versehen. Die erste muss mehrfach durch Zuziehung der Germania 36, 265 abgedruckten Fassung gebessert werden. Auch so gibt sie einen stark verkürzten und entstellten Text, der aber doch formell durch den Mangel der Zæsurreime dem Original näher steht. Ganz herzustellen ist dieses kaum mehr aus den beiden so stark auseinandergehenden Versionen. In den Schlussstrophen, die nur in der zweiten Fassung erhalten sind, wird der Name als «Regina» gegeben, ebenso wie in den meisten Liedern von III, das, wie wir sehen werden, auf II zurückgeht; da aber das steirische Volkslied von III den Namen als «Seif Regina» gibt, was schon der Herausgeber als «Salve Regina» erkannt hat, und sich eine Umwandlung des unerhörten «Salve Regina» in das gewöhnliche «Regina» wohl begreift, das Umgekehrte aber unbegreiflich wäre in Anbetracht der noch zu erwähnenden Anknüpfung des «Salve Regina» an I, so haben wir für das «Regina» der Vulgata von III und der einzig erhaltenen Fassung von II zufällige Übereinstimmung anzunehmen, hingegen für den Archetypus von II «Salve Regina» anzusetzen. Dieses selbst als Name gefasst zeigt sich als falsche Auffassung der Stelle in I, in der das im Klosterchor sitzende Mädchen mit «Salve Regina» von den Nonnen, die sie für Maria halten, angerufen wird. Hierher gehört auch das Bild des Schlusses von dem Mädchen, das mit dem Lilienstengel, in dessen Blütenkrone sich das Christuskind

wiegt, dasitzt: das steht nicht in I, muss aber im Original gestanden haben, da zur Erklärung, weshalb die Nonnen sie für Maria halten, der blosse Lichtschein, den der Engel um sie breitet, nicht genügt. Hier haben wir auch die Grundlage des Ganzen: in den Erlebnissen mystisch erregter Nonnen, die sich nicht nur als Gottesbräute, sondern auch als Gottesgebärerinnen empfinden; vgl. Strauchs Anmerkung zu Margaretha Ebner und H. von Nördlingen 120, 11 ff. Ein Ansatz dazu ist es, wenn Schwestern von Töss die Schmerzen empfinden, die Maria beim Tode ihres Sohnes gefühlt hat (Elsbet Stagel, das Leben der Schwestern von Töss, hg. v. F. Vetter, S. 60. 66). So sehen wir denn, dass II nicht direkt auf I zurückgeht, sondern auf eine ursprünglichere Gestalt desselben. Ob das auch schon ein Gedicht war oder etwa ein Prosabericht, ist nicht auszumachen.

IIa. Mittelbar geht auch auf I zurück die skandinavische Fassung, in der die Jungfrau *Samaria* genannt wird: dies setzt eine Redaktion voraus, in der sie von den anbetenden Nonnen nicht mit *Salve Regina*, sondern mit *S(anct)a Maria* angerufen wird, womit wohl die Antiphon *Sancta Maria, succurre miseris* gemeint ist.

III. Das deutsche Volkslied von Regina ist uns in einer Reihe von Fassungen bekannt. Ausser den gedruckten kenne ich eine Anzahl aus der Schweiz, die ich den Sammlungen des Frl. Züricher, die sie mir gütigst zur Verfügung stellte, entnahm*. Ich bezeichne die schweizerischen mit Ziffern, die ausserschweizerischen mit Buchstaben:

---

* Die von Reissenberger a. a. O. zitierten siebenbürgischen Lieder sind mir nicht zugänglich gewesen. Das von Hauffen a. a. O. zitierte gehört nicht hierher.

E: Elsässisch: Elsässische Volkslieder, gesammelt und herausgegeben von Ant. Mündel. Strassburg 1884. Nr. 22. S. 25.

G: Gottschee: A. Hauffen, Die deutsche Sprachinsel Gottschee. Graz 1895. Nr. 27. S. 224. 398.

H: Hessen: O. Böckel, Deutsche Volkslieder aus Oberhessen. Marburg 1885. Nr. 1. S. 1. Von einem niederhessischen Lied kenne ich nur die erste Zeile «Christinchen ging in Garten» aus Hessische Landes- und Volkskunde, herausgegeben von C. Hessler II. Marburg 1904. S. 595.

N: Nassau: E. Wolfram, Nassauische Volkslieder 1894. Nr. 8 bei Erk-Böhme Nr. 2125.

S: Steyermark: *S*[1]: Jeitteles, das deutsche Volkslied in Steiermark. Archiv für Literaturgeschichte, herausgegeben von Schnorr. IX, 370 f.

S[2]: Anton Meixner, Steirische Volkslieder. Hs. 1082 (alt 3643) des steiermärkischen Landesarchivs. S. 87ᵃ. Freundliche Mitteilung des Herrn Studiosus Polheim. Die Überschrift lautet daselbst «Maria, die Jungfrau und der himmlische Maler. (Hortus conclusus.) Mündlich von einem Bettler zu Leibniz». Der Name der Titelheldin in dieser Überschrift beruht wohl auf einer selbständigen Deutung des Herrn Kaplan Meixner.

S[3]: A. Schlossar, Deutsche Volkslieder aus Steiermark. Innsbruck 1881. Nr. 308. S. 337.

W: Württemberg: *W*[1]: Des Knaben Wunderhorn. 4. Band. Nach A. v. Arnims handschriftlichem Nachlass, herausgegeben von L. Erk. Berlin 1854. S. 190. (L. Achims v. Arnim sämtliche Werke. Neue Ausgabe. 21. Band. Nachlass 5. Band.)

W[2]: Ernst Meier, Schwäb. Volkslieder mit ausgewählten Melodien. Berlin 1855. Nr. 208. S. 364.

W[3]: Daselbst mitgeteilte Variante.

1. Aargau: Olsberg: Aus dem Material des Schweizerischen Idiotikon.

2. Appenzell-Ausserrhoden: Trogen.

3—7. Kanton Bern. 3. Langnau. — 4. Bern (bei G. Züricher, Kinderlied und Kinderspiel im Kanton Bern. Zürich 1902. Nr. 908). — 5. Münchenbuchsee (ebenda 909). — 6. Bern (ebenda 910). — 7. Gsteigwyler (ebenda 911).

8. Luzern: St. Urban: A. Gassmann, Volkslied im Wiggertal. Nr. 9. Ich verdanke die Mitteilung aus diesem noch ungedruckten Werk Professor J. Meier in Basel.

9. St. Gallen: Material des Idiotikon.

10. 11. Schaffhausen: 10. Der Unoth. Schaffhausen 1868. S. 46. Eine fast wörtlich übereinstimmende Fassung teilt mir Frl. Z. aus Merishausen mit. — 11. Stein am Rhein: Die Schweiz 1858. S. 185.

12—14. Zürich. 12. Die Schweiz 1858. S. 87. — 13. 14. Letzteres aus dem Material des Idiotikon mit verschiedenen Varianten.

Ich habe es versucht, nach der grössern oder geringern Übereinstimmung, die die einzelnen Fassungen mit der Quelle II zeigen, das ursprüngliche Gedicht zu rekonstruieren, bin aber nur für Einzelheiten zu einem Resultat gekommen: im ganzen muss ich einen solchen Versuch als gescheitert betrachten. Was ich in den beifolgenden Tabellen gebe, ist also nur eine Übersicht über die komplizierte Überlieferung, wobei ich die Übereinstimmungen mit II durch Sperrdruck hervorhebe. Dabei ist zu beachten, dass III auf eine vollkommenere Gestalt von II zurückgeht als die überlieferte: auf das «Salve Regina» habe ich schon aufmerksam gemacht; wahrscheinlich gehört auch der seltsame Brief, den Jesus am Schlusse zur Beglaubigung ihres Aufenthalts im Himmel schreibt, dazu, da er merkwürdig an den Brief gemahnt, den der Engel ihr in I übergibt, in dem schon wunderbarerweise alles beschrieben ist, was sich eben begeben hat.

Strophenbestand der einzelnen Fassungen:

E: I. II. III. VI. VII. X.
G: I. II. III. V. VI. VII.
H: I. II. III. VI. VII. X. XI.
N: I. II. III. IV. X. XI.
S^1: I erste Hälfte. II. III. IV. V. VI. VII. X. XI.
S^2: I erste Hälfte. II. III. IV. V. VI. VII. XI.
S^3: I. II. III. VI. X.
W^1: I erste Zeile. II. III. V. VI. VII. XI.
$W^{2.3.}$: I. II. III. V. VI. VII. X. XI.
1: I. II. III. IV.
2: I. II. III. VI. VII. X. XI.
3: I erste Hälfte. II. III. X.
4: I. II. III. V. IX. X. XI.
5: I. II. IX. X. XI.
6: I. II. III.

7: I. II. IX.
8: I. II. III. IX. X. XI.
9: XI.
10: I. II. III. VII. X. XI.
11: I. II. III. IV. VIII. XI.
12: I. II. III. VII. var: VIII. X. XI.
13: I erste Hälfte. II. III. VI. VII. IX. XI.
14: I. II. III.

I ist also erhalten in: EGHNS^{3} $W^{2.3}$ 1. 2. 4. 5. 6. 7. 8. 10. 11. 12. 14.; teilweise in $S^{1.2}$ $W^{1.}$ 3. 13.
II in allen ausser 9. — III ausser 5. und 9. — IV in N$S^{1.2}$ 1. 11. — V in G$S^{1.2}$ W. 4.
VI in EGHSW 2. 13. — VII in EGH$S^{1.2}$ W. 2. 10. 12. 13. — VIII in 11. 12.
IX in 4. 5. 7. 8. 13. — X in EHN$S^{1.3}$ $W^{2.3}$ 2. 3. 4. 5. 8. 10. 12. — XI in HN$S^{1.2}$ W. 2. 4. 5. 8. 9. 10. 11. 12. 13.

6. (14) Das Knöchlein.

« Auf der Sandalp, die sich im hintersten Winkel des Lintthals, am Fuss der höchsten Glarnerberge hinzieht, hatte vor vielen Jahren ein böser Mann aus Linthal eine Sennhütte. » Im Zorn tötet er einmal einen bei ihm dienenden Buben, indem er ihn « mit dem Kopf in den Kessel tauchte, worin er eben die Milch sott, um sie zu scheiden.» Darnach wirft er den Leichnam in die Lint. « Es vergingen viele Jahre, das Gebein des Knaben hing ungerächt an einem Felsen des wilden Lintbachs, und von Zeit zu Zeit, wenn eine stärkere Welle vorbeirauschte, nahm sie eins von den Knöchlein mit fort, spielte eine Weile damit und liess es dann etwa an einem einsamen Ufer liegen. Einst-

mals traf es sich aber, dass in Linthal Kirchweih war.» Auch der böse Senn nimmt daran teil. Da er sich stark erhitzt hat, geht er ins Freie und schöpft mit seinem Hut Wasser aus dem Bach. «Er trank aus, was hineingelaufen war; auf dem Grunde aber fand er ein weisses Knöchlein, das steckte er auf seinen Hut und ging so in den Saal zurück. Da fing das Knöchlein auf einmal an zu bluten, und man wusste nun, wohin der Knabe gekommen war; das Fest nahm schnell ein Ende, der Bösewicht ward ergriffen und bald nachher in Glarus auf den Richtplatz geführt.» So erzählt die Sage Albert Schott in den Alpenrosen 1838, S. 131 f. Ihm ist Sutermeister ziemlich getreu gefolgt, nur alle Hinweisungen auf eine bestimmte Lokalität sorgsam vermeidend, weil er eben aus der «Sage» ein «Märchen» machen wollte, gemäss jener im ersten Teil dieser Studien gekennzeichneten äusserlichen Unterscheidung dieser beiden Dichtungsgattungen.

Nach S's Anmerkung «Nach den Alpenrosen 1838 und nach J. J. Reithards Gedicht «der Mord bei Ingenbol»: Geschichten und Sagen der Schweiz (Frankfurt a. M. 1853) S. 260» würde man meinen, dass er auch letzteres Gedicht zu seiner Erzählung benutzt habe. Das ist aber nicht der Fall, wie ein Blick auf den Inhalt der Reithard'schen Ballade lehrt: Ein Ritter reitet nachts mit seinem Knecht durch den Wald von Ingenbol (zwischen Schwyz und Brunnen) zur dort stattfindenden «Kilbe». Sie sehen einen schwarzen, unbewachsenen Fleck, von dessen Mitte ein seltsames Leuchten ausgeht. Es erweist sich, dass der Glanz von einem faulenden Knochen stammt. Der Ritter nimmt ihn, damit er ihnen als Fackel leuchte, und hält ihn trotz drohender Blitze fest. Er erinnert sich, dass er an jener Stelle seinen ersten

Mord vollbracht habe. Er habe einstmals als Geissbub dort einen vorüberwandernden fremden alten Mann erschlagen und beraubt. Er habe ihn eingescharrt, doch sei sein abwehrend erhobener rechter Arm immer wieder zum Vorschein gekommen. So kommen sie ins Wirtshaus zur Kirchweih. Der leuchtende Knochen fällt auf: « Sieh, da erlosch der lichte Schein, und sickernd rann zu aller Graus ein Bächlein rotes Blut heraus.» Der Ritter will den Knochen fortwerfen, « doch haftet fest es an der Hand.» Da spricht ein Greis: « Greift ihn, greift ihn, den Bösewicht! Er hat ein blutig Werk getan, das klagt jetzt seinen Täter an.» Der Knecht (offenbar ein Teufel im Dienste des Ritters) entflieht in Gestalt eines Irrwischs. Der Ritter wird gehängt.

Recht abweichend wird dieselbe Sage von Lütolf a. a. O., S. 399 nach Kyd im Schweizerischen Erzähler 1856, S. 5 mitgeteilt: « Der Bildstock nah bei einem grossen « Geissbergerstein » im Morschacherwald ob Ingenbol ist zur Erinnerung an den Mord hingestellt, welchen der « Chnoche Dönel » unterm Brändli an einem armen Hausierer, dem « Wäggiser Brosi » aus schnöder Geldgier verübt hat.» Er verscharrt ihn und geht dann « in ausländischen Sold.» Der Leichnam wird später von Ziegen ausgescharrt und auf dem Friedhof beigesetzt. Nach 7 Jahren kommt der Chnoche-Dönel heim, gerade recht zum Begräbnis seiner Geliebten. Als der Totengräber das Grab bereitete, « hob er ein blendend weisses Beinchen aus dem Grab, wo die irdischen Reste des armen Brosi hingelegt waren.» Das Beinchen macht die Runde und kommt auch zum Dönel, fängt aber bei diesem zu bluten an. Er wird als Mörder erkannt und hingerichtet. « Dort wo der Totschlag geschehen, sehe man bisweilen ein Lichtlein schweben.»

Die merkwürdige Todesart, die in unserem Glarner «Märchen» der Mörder seinem Opfer angedeihen lässt, erscheint wieder in einer Sage aus Seewen in Schwyz (Lütolf a. a. O., S. 400 f.), wo aber die Entdeckung auf etwas abweichende Art erfolgt: In Iberg auf dem Heim Sonnenberg habe einst ein Senn gewohnt. Einen bettelnden Knaben habe er einst «in seinem mit siedender Milch gefüllten Sennkessi gesotten. Darauf dingte sich der Mörder in den Krieg» (dieser Zug ist uns schon in der Ingenboler Sage begegnet). «Zurückgekehrt verlegte er sich aufs Fischen .... Einmal zog er gar anstatt eines Fisches einen menschlichen Totenschädel aus dem Wasser, der ihm dann, wo er ging, nachrollte, und welchen er nicht von sich zu schaffen wusste. So wurde der Mörder dem Strafrichter entdeckt.»

Auch der seltsame Zug, dass der Mörder den Totenknochen auf den Hut steckt, kehrt wieder, wobei aber das Wichtigste, das Bluten des Knochens, vergessen ist. Zugleich hat die bekannte Sage von der Pflanze auf dem Grabe des Verstorbenen, in die seine Seele eingeht, mitgewirkt. In Ober-Ägeri im Kanton Zug erzählt man:

«Zur Zeit als die Schweiz noch aus 13 Orten bestand, beging einst ein Eidgenosse eine schreckliche Mordtat.» Er begräbt die Leiche und «zog fort in fremde Kriegsdienste» (wie oben). Als alter Mann kehrte er zurück. An der Mordstelle ist ein Strauch gewachsen, er pflückt davon eine Blume und steckt sie sich an den Hut. Im Dorf betrachtet man ihn mit seltsamen Blicken, «einer der Umstehenden fragte ihn, was er da für einen sonderbaren Schmuck auf dem Hute habe .... Er zog den Hut ab .... aber da war anstatt des Maien ein grosser Menschen-

knochen aufgesteckt.» Er bekennt seine Tat und stirbt im Gefängnis (Schweiz. Arch. f. Volksk. II, 9).

Aber auch die Geschichte vom Bluten des Knochens wird am gleichen Ort erzählt. Offenbar als Variante des Mordes von Ingenbol, da sie in dieser Gegend spielt. Dort wird der Mörder, ein Schwyzer, dadurch zum Verlassen seiner Heimat bewogen, dass am Morgen nach dem Morde ein Rotkehlchen an sein Fenster gepickt habe und gerufen: «Dryßg Jahr, dryßg Jahr, dryßg Jahr». Der Verdacht fällt auf einen andern und dieser wird hingerichtet. Nach 30 Jahren kehrt er in seinen Heimatsort zurück, und da man in Morschach eben Kirchweih feiert (vgl. die Sage von Ingenbol), geht er dorthin. Als sie alle versammelt sind, kommt der Geissbueb herein mit einem Totenschädel, den er auf der Ziegenweide gefunden hat (vgl. Ingenbol). Er macht die Runde: bei dem Heimgekehrten fängt er an zu bluten. Er gesteht und wird hingerichtet (a. a. O. S. 8).

Die Frist von 30 Jahren, die hier für die Rache gesetzt wird, kehrt wieder im Schilztal im Kanton St. Gallen: Auf dem Wege durchs Schilztal wirft der Mörder einen Fremden in ein tiefes Tobel, um ihn dann dort hinabsteigend zu berauben. Sterbend ruft der Fremde «Nach 30 Jahren». Nach dieser Zeit findet man im Dorfbach einen Schädel. «Man ahnte einen ungesühnten Mord, und es wurde an einer Gemeindeversammlung beschlossen, jeder Anwesende habe seine Unschuld zu bezeugen, indem er seine rechte Hand auf den Schädel lege. Alle taten es, nur ein alter Mann zögerte. Als er es endlich auch tun musste, erschienen an dem Schädel drei Blutstropfen. Der Mörder bekannte seine Schuld und wurde hingerichtet» (Kuoni, a. a. O. S. 188 f.).

In einer Variante der gleichen Sage ist von dieser

Befristung nicht die Rede. Der Mörder selbst ist es, der den Schädel findet und ihn dem Pfarrer bringt. Dieser, nicht die Gemeindeversammlung, beschliesst die Befragung durch Berühren des Schädels. Auch hier erscheint der Fremde zögernd, und unter seiner Berührung blutet der Schädel. Aber warum hat er nicht gleich geblutet, als er ihn brachte? Die Sage ist schlecht erzählt (a. a. O. S. 187 f.).

Hier wird also mit dem Totenknochen eine direkte Bahrprobe angestellt, ein Gerichtsverfahren, auf das wir noch zu sprechen kommen. In komplizierterer Weise wird dieselbe bei einem zwischen den Dörfern Gontenschwil und Zetzwil im Aargau stattgefundenen Mord gehandhabt. Man kam «auf den Einfall, der Leiche einen Knochen auszubrechen und ihn an den Zug der Schlossglocke zu Lenzburg zu hängen, wo jeder läuten musste, der beim Landvogt Recht oder Almosen suchte». Nach langen Jahren kommt ein Greis, den der Knochen mit Blut bespritzt (Rochholz Schweizersagen II, 123, Nr. 350). Der Zug von der «Richtglocke» stammt wohl aus der Züricher Sage von Karl dem Grossen, über die ich in den von Bachmann und mir herausgegebenen Volksbüchern (Bibl. d. lit. Vereins 185) S. XVI ff. gehandelt habe.

Sonst überall erfolgt die Entdeckung durch Zufall. So durch zufälliges Anschneiden eines Knochens oder Schädels, der zu bluten beginnt, beim Grasschneiden: in der Sage «vom blutenden Knochen» bei Baden im Aargau (Rochholz, Schweizersagen aus dem Aargau II, 122, Nr. 349) und in der vom «Sennen auf Lobisey» bei Mümliswil in Solothurn (Rochholz, Naturmythen. Leipzig 1862, S. 55 ff.). Im ersten Fall hat der Knecht einen armen Jungen, der ihm seine Arbeit nicht gut genug zu verrichten schien, mit einer Erdscholle «totgeworfen» (also Totschlag nicht Mord),

im zweiten der Senn einen reichen Fremden getötet und beraubt. Anderwärts wird die Entdeckung durch Tiere herbeigeführt (vgl. die Ziegen bei Ingenbol): so in der Sage von «den Fährenthaler Brüdern», bei Leuggern im Aargau, wo der Hund des Mörders den Schädel des Ermordeten seinem Herrn hinschleppt, der ihn von sich stösst, aber mit Blut bespritzt wird (Rochholz, Schweizersagen II, 125 f., Nr. 352), in der Sage vom «Mord in der Schierser Alp» im Prätigäu, vom Sennen, der den Hirtenknaben erschlagen und über die Fluh geworfen hat, wo Raben nach Jahren, als der Mörder mit andern beim Imbiss sitzt, einen Knochen aus der Luft fallen lassen, der herumgeboten wird und, als ihn der Senn anfasst, zu bluten beginnt (Vonbun, Beiträge zur deutschen Mythologie. Chur 1862, S. 108. Jecklin, Volkstümliches aus Graubünden. II. Chur 1876, S. 25. 149). Ein zufälliges Stolpern des Mörders über die nach langen Jahren von Erdarbeitern aufgeworfenen Knochen einer erschlagenen Frauensperson bringt diese zum Bluten und die Mordtat zur Entdeckung in einer Einsiedler Sage (Schweiz. Arch. f. Volksk. VIII, 309).

Diese in der Schweiz so weit verbreitete Sage vom «blutenden Knochen» habe ich ausserhalb derselben nur im benachbarten Tirol gefunden: Ein frommer Mann wird erschlagen und verscharrt. Von seinem Gebein steigt ein süsser Geruch auf (vgl. Günter, Legenden-Studien S. 34). Hunde graben das Gebein aus (s. o.). Ein vorbeigehender Krämer nimmt ein Beinchen des Geruches wegen mit. Im Wirtshaus herumgezeigt, fängt es zu bluten an, als es der Mörder in die Hand bekommt (Zingerle, Sagen aus Tirol, S. 494, Nr. 848).

In einem polnischen Märchen blutet die Flöte, die aus einer, auf dem Grabe der Ermordeten er-

wachsenen Weide geschnitzt wurde, im Augenblick, da die Mörderin sie an den Mund setzt (R. Köhler, Aufsätze über Märchen und Volkslieder. Berlin 1894. S. 93). Etwas ganz anderes ist der Knochen, der so lange blutet, bis man ihn wieder mit dem zugehörigen Skelett vereinigt (Meiche, Sagenbuch des Königreichs Sachsen. Leipzig 1903. S. 662, Nr. 822). Verwandt sind natürlich alle Sagen von erfolgreichen Bahrproben, deren eine von 1503 aus Luzern bereits J. Grimm in seinen Rechtsaltertümern (4. Aufl., Leipzig 1899, II, 595) bespricht*, ebenso wie die undatierte aargauische vom Züri-Heiri (Rochholz, Schweizersagen II, 123, Nr. 351) und die vom Kindesmord der Anna Pfau in Baden aus dem Jahre 1577 (Bächtold, Über die Anwendung der Bahrprobe in der Schweiz. Romanische Forschungen V, 1889, S. 229). Eine Verdunkelung der ursprünglichen Vorstellung ist es, wenn in dem ältesten Schweizer Fall von 1417 der Ermordete zu bluten beginnt, als der Mörder verurteilt wird (Bächtold a. a. O. 224), eine Umkehrung des Verhältnisses, wenn in der siebenbürgischen Erzählung der Mörder blutet (Grimm a. a. O.), verwandt damit die von Zürich vom Jahre 1503, wo das Mordwerkzeug blutet, als es der Mörder wieder in die Hand nimmt (Bächtold, a. a. O., S. 232). Über die darauf basierten Rechtsvorschriften und erfolglose Bahrproben s. Bächtold a. a. O., S. 221 ff.; einen Fall aus dem Jahre 1648 aus Aarau, den letzten bekannten der Schweiz, bringt noch W. Merz, Schweiz. Zschr. f. Strafrecht X, 1897, S. 95 ff. bei.

Viel weiter verbreitet, wenigstens in der ganzen alten Welt nachgewiesen, ist die Sage vom «singen-

* Die nebenstehende bildliche Darstellung dieser Bahrprobe nach Diebold Schilling's Chronik ist eine Verkleinerung der Nachbildung in «Diebold Schilling's des Lucerners Schweizer-Chronik» Lucern 1862.



den Knochen », die Sutermeister Nr. 39 aus dem Aargau mitteilt; vgl. die Untersuchungen und Zusammenstellungen von R. Köhler, Aufsätze, S. 79 ff. Kleinere Schriften I, 49 und in den bisher erschienenen Jahrgängen des Bulletin de Folklore, Organe de la Société belge de Folklore.

7. (15) Ein spanischer Chasseur.

Ein Schneider und eine alte Frau werden beide ihres ärmlichen Auftretens wegen vom h. Petrus vor der Himmelstür abgewiesen. Da sie aber sehen, wie « ein spanischer Chasseur », der imponierend angeritten kommt, sofort eingelassen wird, tun sie sich zusammen: der Schneider setzt sich rittlings auf die Alte, gibt sich ebenfalls für einen « spanischen Chasseur » aus und erlangt wirklich als solcher sofort Zutritt. So erzählt Sutermeister ohne grössere Änderungen (er ersetzt *druckset* durch *gruchset,* und lässt die Bezeichnung des Chasseurs als *Süverlig* aus) nach der Tradition des aargauischen Freienamt bei Rochholz. Schweizersagen II, 305, Nr. 488. Ich kenne nur eine Erzählung aus der Bretagne, die der unserigen nahe steht: Ein Abbé wird von St. Peter immer von der Himmelstür zurückgewiesen. Da sieht er, wie ein berittener Artillerist auf den Ruf hin *Artilleur monté revenant d' la guerre* ohne weiteres eingelassen wird. Da packt er eine des Wegs daher kommende Nonne zusammen, setzt sich auf sie und reitet mit dem gleichen Ruf ins Paradies ein. St. Peter aber meint: « *C'est ben vrai qu' tu r'viens d' la guerre, car ta jument a perdu sa queue* » (Revue des traditions populaires, XVII, 1902, p. 486). Dieser Witz des h. Petrus erinnert an Decamerone IX, 10, worüber s. M. Landau,

die Quellen des Decamerone. Wien 1869, S. 46. Dunlop, Geschichte der Prosadichtungen, übertragen von von Liebrecht, Berlin 1851, S. 250.

Das listige Einschleichen ins Paradies wird in anderer Form behandelt am Schluss eines raetoromanischen Märchens, das einen weit verbreiteten Typus repräsentiert: « Eines Tages wanderte ein armer Soldat auf einem Wege mit seinem Ränzel auf dem Rücken. Er hatte nur zweimal drei Kreuzer in der Tasche, drei für Brot und drei für Branntwein. Auf dem Wege traf er einen armen alten Mann, der ihn um Gotteswillen um etwas bat. Unser Soldat gab ihm drei Kreuzer. Nicht lange nachher traf er einen noch viel ärmeren Mann, der ihn so jämmerlich anflehte, dass der Soldat, der ein Herz wie Gold hatte, ihm die drei Kreuzer für den Branntwein gab. Der Soldat wollte weitergehen; da sagte der Arme « Noch einen Augenblick! Jener erste Arme war der h. Petrus, und ich bin der Heiland. » Ganz verblüfft stand der Soldat da. « Verlange jetzt von mir was du willst ich will es dir geben », sprach der Herr weiter. « Topp! » sagte der Soldat darauf und bat, dass er, wen er wolle, in sein Ränzel stopfen könne.

Lachenden Mundes setzte nun der Soldat seine Reise fort und spät Abend kam er in einem Schloss an, alt wie « Brot und Mus ». Ohne Furcht ging er hinein und fand in einem Zimmer einen Tisch, gedeckt wie für einen König. Er ass und trank gut und legte sich dann zu Bett. Um Mitternacht zog ihm etwas die Decke weg; da erwachte er und sagte: « Wärest du in meinem Sack! » Am andern Morgen war sein Ränzel aufgegangen wie ein Kuchen. Er nahm trotzdem das Ränzel auf den Rücken und ging hinab in eine Schmiede am Fusse des Hügels. Dem Schmiede sagte er, wo er die letzte Nacht geschlafen habe, und

der konnte es kaum glauben: «Alle, die dort geschlafen, hat sonst immer der Geist umgebracht», sagte der Schmied. Jetzt erinnerte der Soldat sich seines Ränzels und hiess den Schmied, mit dem Hammer tüchtig auf das Ränzel loszuschlagen, bis es so platt würde «wie eine Maus».

Das tat der Schmied gern und schlug auf das Ränzel los, dass es nur so krachte. Als der Soldat und der Schmied dann das Ränzel aufmachten, flog ein hinkender Teufel mit blauen Flecken heraus, der aus der Schmiede davonlief. Nach Jahr und Tag, und nachdem er manche Streiche gemacht hatte, starb der Soldat, und St. Peter meinte, als er an die Tür des Paradieses kam, er habe allzu grosse und schwere Sünden begangen, um ins heilige Paradies zu kommen. Der Soldat drehte sich um und stieg bergab dorthin, «wo man Fett kocht»; aber kaum hatte ihn der lahme Teufel gesehen, der gerade an jenem Tag die Wache hielt, als er schrie: «Schliesst die Tore und lasst den nicht herein! das ist der Kerl, der uns alle zusammenstampft». Der Soldat musste also umkehren zum heiligen Paradies: «Dort unten wollen sie mich nicht; lass mich wenigstens mein Ränzel ins Paradies werfen». Das erlaubte St. Peter, und der Soldat sagte schnell: «Wäre ich doch in meinem Ränzel!» Und im Moment war er im Paradies in seinem Ränzel. Geschwind kam er heraus, und jetzt geht er herum im Paradies wie ein grosser Heiliger» (Decurtins a. a. O. S. 30. Nr. 20; von demselben etwas abweichend erzählt bei Jecklin a. a. O. I, 118.)

Man erkennt unschwer eine Variation der weitverbreiteten Geschichte vom «Bruder Lustig», worüber R. Köhler, Aufsätze S. 61 f. Kleinere Schriften I, 83. 349. Rittershaus, Neuisländ. Volksmärchen Nr. 94. Bolte scheint (Köhler, kleinere Schriften a. a. O.) ge-

neigt den Namen *Johannes Springinsak* im «Jahrzeitenbuch der Leutkirche von Aarau» (hg. v. J. Hunziker, Argovia VI. 1871. S. 468; vgl. auch *Adelheidis Springensakin* a. a. O. S. 461) als Zeugnis für unser Märchen zu verwenden. Doch dürfte der Name kaum von den andern ostschweizerischen *Spring*, *Springindegen*, *Springinhafen*, den ausserschweizerischen *Springinrink*, *Springinklee*, *Springinslant* zu trennen sein, «in welchen die ganze Lebenslust und das üppige Treiben der Bauernkirchweih .... greifbare Gestalt angenommen haben» (W. Tobler, Deutsche Familiennamen. Zürich 1894. S. 173 ff; vgl. noch *Springinreif*, *Springinzaun*, *Springinsgut* bei A. Heintze, die deutschen Familiennamen. 2. Aufl. Halle a. S. 1903. S. 239), und dürfte sich am ehesten auf die Volksbelustigung des Sackspringens (vgl. «Sackgumpet» Schw. Id. II. 313) beziehen.

Eine dritte Geschichte vom Einlass in den Himmel bringt Sutermeister Nr. 35 «Das Bürli im Himmel» nach den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm Nr. 167. Ein reicher Herr wird mit grossem Jubel im Himmel aufgenommen, ein armes Bäuerlein aber ganz sang- und klanglos: das begründet der h. Petrus damit, dass die Reichen im Himmel eine Seltenheit seien, die darum mehr geschätzt werde. Parallelen zu dem Schwank bringt R. Köhler Aufsätze S. 71 ff.

8 (16). Der Bräutigam auf dem Wasser.

Ihres romantischen Aufputzes entkleidet lautet diese Züricher Sage wohl folgendermassen: «Ein Jüngling, der über das Wasser fährt, um zu seiner Braut zu kommen, lässt eine im Ertrinken begriffene alte Frau, an der er vorbeirudert, ohne Hilfe und wird dafür verdammt ewig auf diesem Wasser fahren zu

müssen». Das ewige Fahren ist wohl als ein quer über den Strom fahren verstanden; diese Fährleute, die verdammt sind, diesen Weg über den Strom ewig zu machen, werden wir noch in Sutermeisters Nr. 19 «Der Vogel Gryf» kennen lernen und ich denke seinerzeit bei Besprechung dieses Märchens über diesen Sagenzug zu handeln. In der handschriftlichen Aufzeichnung, die S. vorlag, ist freilich der Schluss geändert: die grausam im Stich gelassene Alte verwandelt sich in eine lockende Nebelgestalt, welcher der seiner Braut vergessende Jüngling nachfährt: «Der Jüngling fuhr Tage, Wochen und Jahre stromabwärts, aber die Jungfrau vermochte er nie zu erreichen, und so fährt er noch immer zu bis in die Ewigkeit hinein». Das wäre denn eine Sage ähnlich der vom «fliegenden Holländer»: man begreift wohl wie sich der Mythus von der wilden Jagd bei einem meeranwohnenden Volke so umgestalten konnte — aber «stromabwärts» kann man doch nicht ewig fahren.

9 (17). Die Erlösung.

Sutermeister erzählt hier nach einem Gedicht von A. v. Flugi, Volkssagen aus Graubünden. Chur und Leipzig 1843. S. 56 ff. Er teilt uns aber nicht mit, dass er dasselbe einem zusammenhängenden Zyklus von drei Gedichten entnommen hat. Entkleiden wir wieder die Sage ihres romantischen Aufputzes, so würde sie etwa folgendermassen lauten: «Der Bräutigam eines Fräuleins von Haldenstein (d. i. die alte Burg oberhalb des gleichnamigen Dorfes nördlich von Chur) ist in den Krieg gezogen. Beim Abschied hat er der Braut einen Ring gegeben, dessen weisser Stein sich rot färben soll, sobald er gestorben ist. Als das Fräulein auf solche

Weise die Nachricht seines Todes erhalten hat, stürzt sie sich inVerzweiflung in den Brunnen beim Schlosse. Zur Strafe ihres Selbstmordes muss sie nun umgehen und kann nur erlöst werden, wenn einer trotz aller Lockungen und Schrecknisse, die vor ihm auftauchen, ihre Hand ergreift und nicht loslässt». Der Befreier erhält zur Belohnung einen grossen Schatz. Es ist, wie man sieht, nur eine Variation des von mir oben ausführlich besprochenen Erlösungsmotivs. Über den wunderbaren Ring s. E. S. Hartland, The Legend of Perseus II, London 1895. p. 9 f. Dass Selbstmörder, wie alle ἄωροι, die vor ihrer Zeit gestorbenen, umgehen müssen, ist uralter Glaube s. Rohde, Psyche. Freiburg und Leipzig 1894. S. 374.

Auch ein Hexensabbat wird in den Ruinen des alten Schlosses lokalisiert. Ein alter Bauer kommt einmal des Nachts vorbei, sieht die Fenster hell erleuchtet und geht hinein. Er findet daselbst eine festlich geschmückte Gesellschaft, wird eingeladen und beteiligt sich selbst am Tanze. Seine Tänzerin schenkt ihm sogar eine Tabakspfeife. Als der Morgen graut, bemerkt er zu seinem Schrecken, dass die ganze Gesellschaft Geissfüsse hat. Plötzlich ist dieselbe verschwunden. (Es ist wohl zu sagen vergessen, dass der Besucher durch eine unversehene Anrufung der drei heiligen Namen oder des Heilands sie ohne seinen Willen verscheucht, wie das in analogen Sagen erzählt wird). Er sieht sich allein und statt der Tabakspfeife hält er einen Katzenschwanz in der Hand. Als er nach Hause gekommen an Stelle seiner abwesenden Frau die Küche besorgt, verwandelt sich ihm das Fleisch im Topfe in ein Paar alte Schuhe (Jecklin, Volkstümliches aus Graubünden III. Chur 1878. S. 81 f). Natürlich ist der letzte Zug von seiner Stelle verschoben: wie uns die zahlreichen verwandten Sagen

zeigen, verwandelt sich das Essen und Trinken, das der am Hexensabbat teilnehmende geniesst, in dem Moment, wo dem Spuk ein Ende gemacht wird, in irgend etwas Ungeniessbares.

Seitdem im 16. Jahrhundert das neue Schloss Haldenstein durch J. J. von Castion gebaut worden war, begann das alte Schloss zu verfallen. «Das alte Schloss H., Stammsitz der Freiherren dieses Namens, stand auf einer etwas überhängenden Felswand, nicht weit ob dem Dorfe, ein sieben Stockwerke hohes Gebäude mit einem ungleich höheren Turme, worin Gefängnisse, Folterwerkzeuge, Küche und viele dunkle Gemächer, und war noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts, teilweise wenigstens, bewohnbar. Infolge eines Felssturzes in der Nacht 23./24. Christmonat 1769 sank die vordere Seite des Schlossgebäudes ein. Baron Rudolph von Salis Haldenstein (d. i. Salis-Soglio), der um das Jahr 1780 seine Haldensteiner Chronik schrieb, teilt uns über das Schicksal des Schlosses folgendes mit: «Die Herren von Schauenstein haben es zu gewissen Zeiten bewohnt und hergestellt. Noch bei Denkzeiten hatten selbige Wein in den äusserst vortrefflichen Weinkellern desselben, und es waren bis vor einigen Jahren ganze Zimmer mit guten Kachelöfen, eine schöne Bibliothek, mit Kästen und Kisten, Harnische, Doppelhacken und andere Schiessgewehre, oben unter dem Dach eine Handmühle und Gerstenstampfe anzutreffen. Besonders aber fand sich eine neugetäfelte Stube, in welcher das freiherrliche, schauensteinische Wappen — ein schwarzes Horn im weissen Felde oder auf einem offenen Helm — zier geschnitten war.»

«Nach dem Erlöschen des freiherrlichen Hauses Schauenstein zu Haldenstein, gegen Ende des 17. Jahrhunderts, «wurde das Schloss», wie der gleiche Chro-

nist berichtet, «der brauchbaren Dinge entblösst, die Kachelöfen hinweggebracht, die Bibliothek entwendet und das Getäfel von den Wänden gerissen». Die Herren von Schauenstein selbst sollen in ihrer ökonomischen Zerrüttung zur Schatzgräberei in den untern Gewölben und Kellern des Schlosses ihre Zuflucht genommen haben» (Bott, Die ehemalige Herrschaft Haldenstein. Chur 1864. S. 4 f.).

Die Vorstellung von einem auf H. verborgenen Schatz können wir also schon ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen. Von hier aus ist die übrige Sagenentwicklung zu begreifen.

10. (21) Der starke Hans.

Ich habe dieses Märchen und seinen Zusammenhang mit der Heldensage bereits im ersten Teil dieser Studien S. 70 f. besprochen. Man rechnet es zu den Siegfriedmärchen. Von diesen nahm man seinerzeit ohne weiteres an, dass sie aus der Siegfriedsage entstanden seien, indem man sich Mythen, Heldensage und Märchen als vorschriftsmässige Etappen auf dem Wege der Sagenentwicklung dachte, wobei man sich unter Entwicklung eigentlich eine ständige Verschlechterung und Wertminderung eines idealen Urzustandes der Menschheit und ihrer Poesie vorstellte. Man ist heute geneigt, das entgegengesetzte anzunehmen. Da ist es vielleicht nicht unangebracht, auf einige Nibelungenmärchen hinzuweisen, in denen mit höchster Wahrscheinlichkeit die Entwicklung des Märchens aus der bereits fertigen Heldensage anzunehmen ist.

Nicht genug beachtet ist ein mingrelisches Märchen worden, auf das Golther (Zschr. f. vgl. Lit. Gesch. XIII 46 ff; vgl. noch Nehring a. a. O. 399) die Aufmerksam-

keit gelenkt hat: «Sanartia zieht mit einem Fürsten auf Brautwerbung aus. Der Freier hat zwei Aufgaben zu bestehen: er soll sich mit der Braut im Werfen eines Klumpen Blei messen, er soll einen wilden Waldmann besiegen. Sanartia löst die Aufgaben statt des Prinzen. Er soll nun die Braut heiraten, kleidet jedoch den Fürsten in seine Kleider, so dass dieser die Frau bekommt. Eine Dienerin verrät aber den Betrug, worüber die junge Frau so erbost ist, dass sie nachts dem schlafenden Sanartia ein Bein abschneidet. Er wird jedoch auf wunderbare Weise wieder geheilt.»

Dieses mingrelische Märchen muss im Zusammenhang mit zwei russischen betrachtet werden: Iwan Zarewitsch hat mit Hilfe seines Pflegebruders Iwan Sturmritter eine dämonische Königstochter erworben: «Am nächsten Tage wurde die gesetzliche Trauung vollzogen. Kaum waren sie nach Hause zurückgekehrt, da zeigte Sturmritter dem Iwan Zarewitsch, wo die Schlafgemächer bereit lagen, gab ihm drei Stäbe aus Kupfer, Eisen und Blei und sagte: «Wenn du am Leben bleiben willst, lass mich heute an deiner Stelle mit der Königstochter schlafen gehen.» Der Zarewitsch willigte ein. Der König geleitete das junge Paar zur Ruhe. Sturmritter hatte mit dem Zarewitsch die Gestalt getauscht, legte sich nieder und schnarchte sofort. Die Königstochter stellte ein Knie auf ihn und dann das zweite, darauf ergriff sie ein Polster und wollte ihn damit ersticken. Sturmritter sprang auf, nahm den eisernen Stab und begann sie zu schlagen, bis der Stab krumm war, dann nahm er den Kupferstab und zerschlug ihn an ihr, dann schlug er sie mit dem Bleistab. Die Königstochter flehte um Gnade und schwur schwere Eide, dass sie nie mehr so etwas tun würde. . . . . Morgens stand Sturmritter auf und

sagte zu Iwan Zarewitsch: «Fürchte nichts mehr, deine Frau weiss jetzt Bescheid. Nur gib acht: wenn ihr zusammen ins Dampfbad geht, sage nicht ach!» Als die Zeit kam ins Bad zu gehen, sagte Zarewitsch beim Anblick ihres weissen Leibes: «Ach, was bedeuten diese Striemen!» «Ei», dachte die Königstochter, «so war nicht er es, der mich schlug, sondern sein Bruder Sturmritter», und sie bestand darauf, dass Iwan Zarewitsch dem Sturmritter beide Beine abschlage. «Sieh, er lacht mich ja aus.» Iwan Zarewitsch hieb seinem Bruder im Schlaf beide Beine ab. Auf wunderbare Weise erhält dieser später seine Beine zurück (A. N. Afanassiew, Russische Volksmärchen. Deutsch von Anna Meyer. Wien 1906. S. 157 ff.).

Fjodor der Starke trifft auf seiner Wanderschaft drei verwundete Ritter. Der dritte «antwortete ihm, dass Anastasia die Wunderschöne alle drei Kämpfer besiegt habe und selber jetzt im Schlosse ausruhe. Fjodor ritt weiter bis zum Schloss, band sein Pferd fest, trat in den Palast ein und legte sich neben Anastasia nieder.» Sie erwacht, sein und ihr Pferd beschnuppern sich freundlich, und daran erkennen sie, dass sie nicht miteinander kämpfen, sondern sich heiraten sollen. Sie leben eine zeitlang glücklich miteinander. Als Anastasia einst auf die Jagd geht, erlaubt sie Fjodor, überall im Haus herumzugehen mit Ausnahme eines Gemachs. «Dort hing nämlich der Drache, der Anastasia mit Gewalt heiraten wollte. Anastasia hatte ihn aber besiegt und an dem Webstuhl aufgehängt.» Fjodor übertritt nun das Gebot, findet den Drachen und lässt sich von ihm bereden, ihn zu befreien. Dann verlässt er das Haus aus Furcht vor der zurückkehrenden Anastasia. Auf seiner Wanderung trifft er in einem Walde dann wieder mit Anastasia zusammen, die ihm erzählt, «dass der Drache sie auf

der Jagd ergriffen und in den Wald geschleppt habe. Darauf entfliehen sie miteinander. Der Drache setzt ihnen nach und tötet Fjodor. Dieser wird aber auf wunderbare Weise wieder belebt (a. a. O. S. 229 ff.).

Ich glaube mit Golther, dass es nicht zweifelhaft sein kann, dass wir hier die Nibelungen-Sage des deutschen Mittelalters vor uns haben. Sie dürfte am ehesten auf demselben Wege nach Russland gekommen sein, auf dem in umgekehrter Richtung Ilja von Murom in die deutsche Heldensage einwanderte. Ob die Ähnlichkeit mit der hürnen Seyfried-Sage (Entführung der Königstochter durch den Drachen) auf mehr als Zufall beruht, möchte ich nicht mit Bestimmtheit zu behaupten wagen. Überhaupt dürften sich der Rekonstruktion des Sagen-Archentypus der drei Märchen nicht unerhebliche Schwierigkeiten in den Weg stellen.

Auf keinen derartigen Zusammenhang, sondern nur auf gleiche sagenhafte Grundlage mit der nordischen Fassung der Sigurd-Sage scheint mir eine von Karl Dieterich in Z. d. Ver. f. Volksk. 15, 396 mitgeteilte neugriechische Sage zu weisen: Der Geist von Peristera hat den Geist von Xerovuni getötet. «Da lief sogleich der Geist von Peristera herbei, schnitt ihm die Brust auf, nahm ihm das Herz heraus und steckte es an den Spiess; den Hirten, der dabei stand und zusah, liess er den Spiess drehen, um es zu braten. Der aber konnte nicht, denn es war zwar gross und schwer, aber noch mehr beschwerte es ihn, weil es verhext war. Er befahl ihm also, seinen Finger dreimal in das Herz zu tauchen und ihn abzulecken. Wie er ihn zum erstenmal ableckte, fühlte er, wie sein Körper an Kraft gewann, das zweite und dritte Mal wurde er stark wie ein Riese. Er stieg nun selbst in den See und blieb darin, denn er war verhext.»

* * *

Seit Perseus die Andromeda befreit hat, war gewöhnlich der Zweck der Kampf mit einem Drachen die Befreiung einer Jungfrau. Seltener wird ein Mann befreit oder wie in der Wolfdietrichsage gerächt. Die spezielle Form der Befreiung eines bereits halbverschlungenen Mannes aus dem Maule des Drachen ist gerade in nächster Nähe unserer guten Stadt Bern lokalisiert worden, und darum mögen im Anhang einige Worte über diese gestattet sein. Bereits Justinger in seiner Berner Chronik (nach 1420) berichtet, «die vesti ze burgdorf ist ein alte stift und ist vor vil hundert jaren gebuwen von zwei gebrüdren, hies einer syntran, der ander baltran, und warent hertzogen von lentzburg, die in dem grossen loche so bi der vesti oben im velsen ist, einen grossen wurm ze tode erslugen, als daz die alten von den alten sagen gehört hand und in sant margreten Capellen uf der vesti geschriben stat» (hg. v. G. Studer, Bern 1871, § 6). Abweichend von Justinger erzählt Joh. Leop. Cysat, der Enkel des bekannten Luzerner Stadtschreibers des 16. Jahrhunderts in seiner «Beschreibung deß Berühmbten Lucerner- oder 4. Walstätten-Sees vnd dessen Fürtrefflichen *Qualiteten* vnd sonderbaaren Eygenschafften .... Colligirt ... vnd beschriben im 1645. Jahr. Getruckt zu Lucern, Bey David Hautten, Im Jahr MDCLXI», S. 175 f. «*Jac. Man.* in seiner Oest. Historj da er von Berchtoldo 4. von Zäringen, Herren zu Burgdorff redt, sagt also, Burgdorf soll .... vor vilen 100 Jahren erbawen seyn, von zweyen Brüderen, der ein *Syntram* der andre *Baltram* genannt, beyd Hertzogen zu Lentzburg, als nun auff dem Berg, da jetzund das Schloss und S. Margarethen Capel, neben der Statt stehet, ein vngehewrer Drach gelegen, welcher Leuth und Vieh, mercklich beschediget auch beyde Brüder auff dem Geiägt, diß Vnthier gefunden

vnd angedroffen, haben sie sich mit jhme in Kampf begeben, *Baltram* aber, so den ersten Angriff gethan von dem Drachen verschluckt, der jünger Bruder aber *Syntram*, dem Drachen so hart zugesetzt, daß er jhne vmbgebracht, den Bauch also bald geöffnet, vnd der bruder erlediget, das geschach Anno 712 eben an dem Orth, da jetzund S. Margaretha Capel stehet, welche zu Gedächtnus der Sachen von disen Fürsten dahin gebawen vnd gestifftet, auch die History darin gemahlet worden.» Dass man diese Darstellung an einer Kapelle der h. Margarethe anbrachte, hatte seinen Grund wohl darin, dass, wie Wackernagel (Zschr. f. deutsch. Alt. 6, 158 Anm.) richtig bemerkt, diese Heilige selbst mit einem Drachen abgebildet zu werden pflegte. Doch ist sehr fraglich, ob alles das, was Cysat erzählt, auf dem Gemälde zu sehen war; denn Justinger hat es ja wohl auch gesehen und berichtet nur von einem Kampf der beiden Grafen mit dem Drachen. In Burgdorf selbst wusste man im 18. Jahrhundert offenbar nichts von der Cysatschen Tradition, denn H. R. Grimm berichtet in seiner zitierten «Kleinen Schweizer Cronica» (Burgdorf 1723) nur «dann so findet man in den alten Gschrifften, daß zwey Graffen von Lentzburg deß Nammens Syntram, und Bertram Gebrüder auch die Statt und Schloß Burgdorff erbawet haben nach Christi Geburt 770. Es soll dazumahlen in der Veste, oder in dem Schloß, alwo ein grosser Krachen ist, ein Trach sein Wohnung gehabt haben, welcher aber von denen 2 Graffen getödt worden. Andere wollen, daß der Trach siin Wohnung in den nechsten Bergen, so man die Gyß, oder Geyßnau nennet, gehabt habe, dem sey nun wie ihm wolle, dann so hab ich in einer alten G'schrifft folgenden *Vers* von dem Trachen in der Gyßnau gelesen, der also heist. Geyßenau heist dise Fluh, hier wohnte ein Trach lange zu; der thette

ressen sehr vill Schaaff, zu letst hat ihn getödt ein
Graff: Daß dises eine wahre G'schicht, davon thut auch
geben B'richt, eine alte gemahlte Histori, so zu sehen
zur Memori in der Schloß-Pfisterey bekandt, in der
Cappellen zu St. Margrithen genant. Da als ich in daß
Schloß gegangen und an das Orth, da die Histori vom
Trachen hat sollen gemahlet zu sehen sein, hab ich
gefunden, daß solches Gemählt mit Kalch verweisget
worden ist, dem sey nun wie ihm wolle; einmahl ist
die Histori noch zu Burgdorf an dem Kaufthauß gemahlt zu sehen ...» Über diese Malerei am Kaufhaus
berichtet J. R. Aeschlimann, Geschichte von Burgdorf
und Umgebung. Zwickau 1847, I, 148: «1613 wurde
die alte Drachengeschichte am (ehemaligen) Kaufhause
durch Ulrich Fisch, Maler von Aarau, erneuert. Dieses
stand zu dieser Zeit auf dem Platze des gegenwärtigen
Kornmarkts. Auf der Seite gegen die hohe Gasse zu
war eine doppelte Treppe, welche zu dem oberen Teile
des Hauses führte, wo jener alte Drachenkampf gemalt war. Nach Abbruch desselben malte der Flachmaler, J. Rud. Grimm, dieselbe Geschichte an die Seite
eines Nebenhauses und beschrieb sie in Versen in
einer Chronik von Burgdorf von seiner Hand.» Über
dieses ehemalige Kaufhaus berichtet dann der gleiche
Aeschlimann S. 205 zum Jahre 1733: «Infolge dieser
Erwerbungen wurde beschlossen, den Platz des alten
Kaufhauses zum Kornmarkt einzurichten und ein neues
Kaufhaus an der Stelle jener beiden (neu erworbenen)
Häuser zu errichten. Man begann sofort und schon
1734 war der Neubau vollendet.» Also kopierte unser
Chronist Johannes (oder Hans) Rudolf Grimm im Jahre
1733, bevor das alte Kaufhaus abgebrochen wurde,
den Drachenkampf auf ein Nebenhaus. Im selben Jahre
veranstaltete er eine Neu-Ausgabe seiner Chronik
(mir stehen nur zwei Basler Nachdrucke von 1786 und

geschichte u. a. m.), die von der Erlösung Baltrams aus dem Drachenleib berichten, mittelbar oder unmittelbar auf Cysat zurückführen.

Cysat selbst aber hat nicht etwa aus heimatlicher Tradition geschöpft, sondern nach eigener Angabe aus «*Jac. Man.* in seiner Oest. Historj». Das wird kaum ein anderer sein als der Vielschreiber Jakob Mennel, genannt Jacobus Manlius, über den die Allgemeine deutsche Biographie am besten Auskunft gibt (XXI, 358 ff.), vielleicht seine 1507 im Auftrag Maximilians II. abgefasste «Cronica Habspurgensis nuper Rigmatice edita» oder seine «Historia Habsburgensis libri V.» Der hat etwa die Burgdorfer Sage von Baltrams und Sintrams Drachenkampf aus Justinger gekannt und hat sie nun willkürlich mit der Befreiung eines andern Sintram aus dem Drachenmaul durch Dietrich von Bern, wie sie uns die Thidreksaga überlieferte, zusammengeschweisst. Jedenfalls darf eine solche auf eines unsichern «Jac. Man. österreichische Historj» zurückgehende Geschichte nicht als Zeugnis für die Dietrichsage in der Schweiz verwendet werden.

Freilich soll ja die Kenntnis dieser Sage in der Schweiz ohnehin durch das Kapitell einer Säule im Basler Münster nachgewiesen sein. Noch in der letzten grossen Publikation «Baugeschichte des Basler Münsters, herausgegeben vom Basler Münsterverein. Basel 1895» steht K. Stehlin, S. 382 ff. noch ganz auf dem von Wackernagel a. a. O. 156 ff. zuerst eingenommenen Standpunkt, dass wir in dem auf Riggenbachs Tafel XXVII, Nr. 35 abgebildeten Kapitell (Mann vom Drachen halb verschlungen, vor ihm gewappneter Mann mit erhobenem Schwert und Schild mit Löwenwappen) eine Darstellung der genannten Sage haben. Im selben Jahre aber hat Adolf Goldschmidt «Der

Albani-Psalter», S. 45 ff. — den Hinweis auf das schöne Buch verdanke ich dem Kollegen Weese — die Kapitelle des Basler Münsters im Zusammenhang untereinander und mit andern analogen Darstellungen untersucht und hat gegenüber der bisherigen isolierenden Betrachtungsweise unwiderleglich den Beweis erbracht, dass wir es hier vielmehr mit einer symbolischen Darstellung der Rettung des Menschen aus dem Rachen der Sünde durch Christum, den Löwen vom Stamme Juda, zu tun haben.

Ich will mit diesen Erörterungen nicht weiter in den Streit um die Herkunft des Namens Bern eingreifen: nur soweit diejenigen, die ihn von Verona herleiten wollen, sich auf die Kenntnis der Dietrichsage in der Schweiz stützen, scheinen sie mir auf schwankem Boden zu stehen. Denn auch die Namengebung, auf die man sich in solchen Fällen zu berufen pflegt, zeigt in der Schweiz wohl eine zeitweise Kenntnis der im benachbarten Elsass heimischen Ermenrich-Sage, von einer solchen der eigentlichen Dietrich-Sage, oder gar von einer Beliebtheit derselben ist nichts zu spüren. Wenn Socin, Mittelhochdeutsches Namenbuch, Basel 1903. S. 371 schreibt, «dass die Schweiz an Erinnerungen an die altheimische Heldensage auffallend arm ist, nur die Dietrichsage scheint populär», so beruht diese zweite Behauptung auf einer vorgefassten Meinung, die durch das von ihm beigebrachte Namensmaterial eher widerlegt wird. «Statt dessen weist die Schweiz überraschend viele Anklänge an das höfische, von Frankreich herkommende Epos auf.» Das stimmt auch zu dem Zeugnis, das uns die Schweizer Literatur bis ins ausgehende 13. Jahrhundert liefert: kein einziges deutsches Gedicht der Heldensage ist in der Schweiz entstanden, hingegen leben und dichten Hartmann von

Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literatur-Geschichte
Herausgegeben von Professor Dr. **Oskar F. Walzel**, Bern

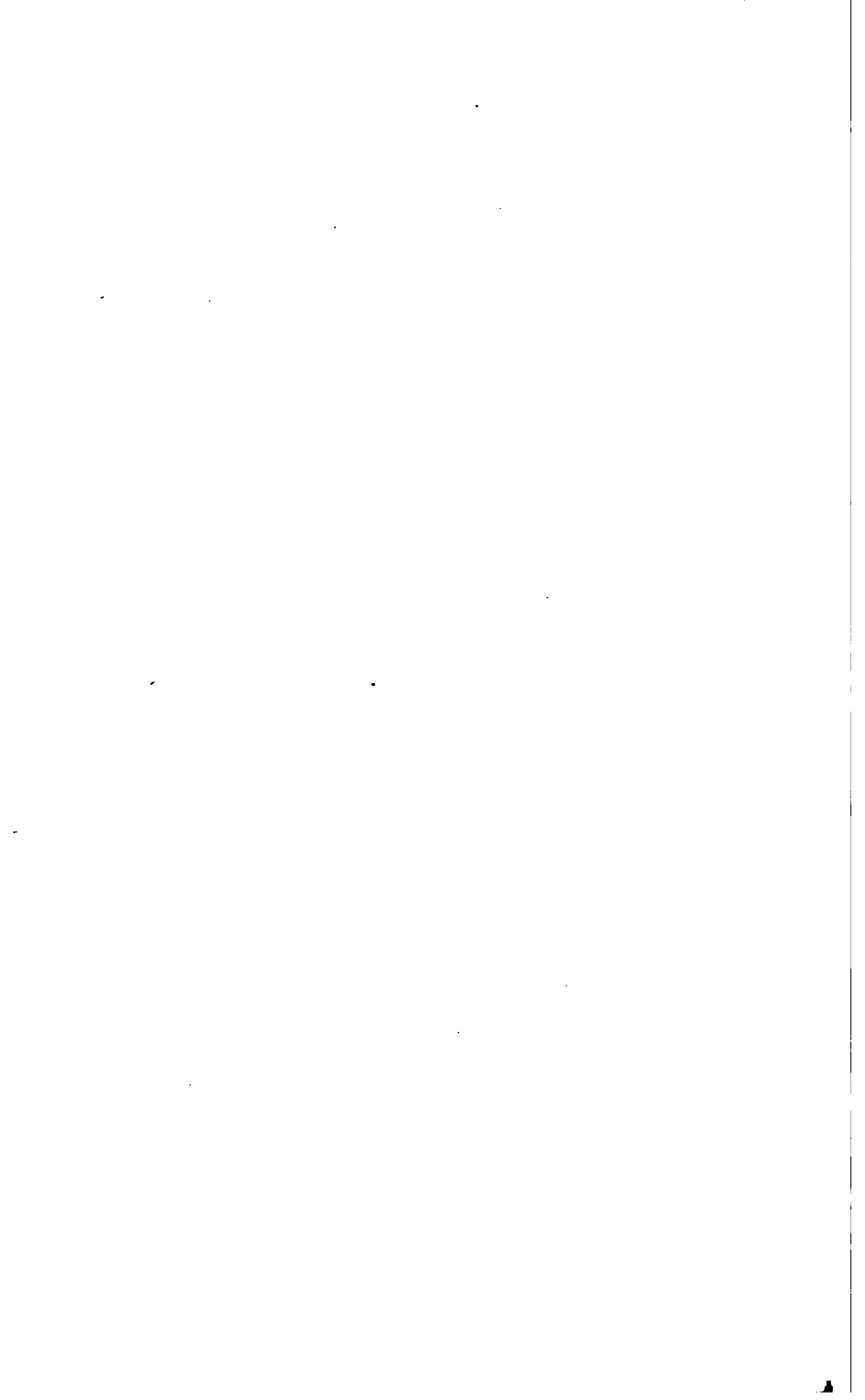

11. Heft

Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang

von

Dr. Gustav Keckeis

Bern
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke)
1907



Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literatur-Geschichte
Herausgegeben von Professor Dr. **Oskar F. Walzel**, Bern



11. Heft

Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang

von

Dr. Gustav Keckeis

Bern
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke)
1907

Die Sammlung

„Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literatur-Geschichte“

soll wissenschaftliche Studien zunächst aus dem Gebiete der neueren deutschen Literaturgeschichte umfassen, im weiteren auch aus dem gesamten Arbeitsfelde der neueren Philologie. Den Dissertationen, die aus den neuphilologischen Seminarien der Hochschule Bern hervorgehen, wird hier eine Unterkunftstätte geboten, die sie mit Büchermarkt und gelehrter Welt in nähere Berührung setzt, als das bei Einzelveröffentlichung möglich ist. Den bestehenden Sammlungen und Zeitschriften, die jene Arbeiten bisher zum Teil aufnahmen, erwächst eine Entlastung, nicht eine Konkurrenz in diesem Unternehmen, das nicht neue Studien hervorrufen will, sondern in erster Linie zu bieten gedenkt, was nach den Bestimmungen der Hochschule Bern zum Drucke gelangen muss.

Um indes der neuen Sammlung von vornherein wissenschaftliches Interesse zu sichern, ist sie auch als Organ für kleinere Abhandlungen der *Hochschullehrer* Berns gedacht.



Untersuchungen

zur

neueren

Sprach- und Literaturgeschichte.

Herausgegeben

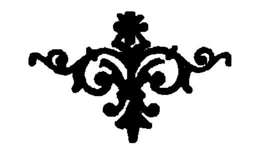
von

Professor Dr. Oskar F. Walzel.

11. Heft.

Dr. Gustav Keckeis.

Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang.



Bern.

Verlag von A. Francke

(vormals Schmid & Francke).

1907.

Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang

von

Dr. Gustav Keckeis.

Bern
Verlag von A. Francke
(vormals Schmid & Francke)
1907.

I. Einleitung.

«Wir sind nichts; was wir wollen, ist alles»
(Hölderlin).

Zur Psychologie der Sturm- und Drangperiode.

Um die Wende des 17. Jahrhunderts lebte und verkam in Deutschland ein grossangelegter ursprünglicher Dichter, der Schlesier Christian Günther. Er ist eine Persönlichkeit inmitten einer stumpfen eigenartlosen Masse, ein tieffühlender Dichter unter gemütsarmen, unechten Schäferpoeten, ein stürmisch bewegter Mensch zwischen Seidenstrümpfen und Reifröcken und — was typisch ist — er ist ein Vagant gewesen. Er kannte keine Grenzen einer verflachten und doch so löcherigen Moral[1] und all jene Grenzmarken nicht, die durch Duodezfürsten und Städte als Leichensteine eines nationalen Lebens überall aufgestellt waren. Kein gelehrter und berechnend höflicher Poet, sondern ein rücksichtsloser, kraftvergeudender Student war er, der seine Lieder sang, ohne im Regulbuch zu blättern und sein Leben ohne Schema lebte. Ihn bewog keine Rücksicht auf eine bürgerliche Tätigkeit, kein herrisches Fürstenauge, seine innersten Gefühle weislich zu verhehlen. Er opferte Familie, Heim

[1] Man denke an die Erotica des 17. Jahrhunderts, die an der enthüllten Brust der damaligen Frauenmode ihr Gefallen und ihren bevorzugten Gegenstand finden.

und Geliebte, alles dem Drange auf, aus dem er seine Lieder gebar. Ein Dämon trieb ihn.

Aber weil er mit seinem ungebändigten Wesen in der Welt jener Menschen und Zustände nicht zu leben vermochte, ging er zugrunde. Er hat dieses früchtelose Verkümmern schon in der Blüte geahnt und fühlte schliesslich auch in religiös gestimmter Ergebenheit die Notwendigkeit seines Untergangs.

1723 ist er zu Jena gestorben. 1724 ist Klopstock, 1729 Lessing geboren.

Einen einsamen Vorläufer, einen zu früh Gekommenen muss man ihn nennen. Er hatte zur Zeit eines Canitz, Besser und König, in einem zerstückelten romanisierenden Staatenkonglomerat deutsch, volkstümlich und eigenartig sein wollen. Seine stark gefühlte, aus dem Innersten ausbrechende Subjektivität fand an schablonenhaften Mitmenschen keinen geeigneten regulierenden Massstab und schwoll ins Ungeheuerliche. Er empfand mit vollem Recht seine Erscheinung als das neue Gute im Gegensatz zum verfaulenden Leben seiner Zeit und steigerte diese Gegensätzlichkeit ins Masslose. Als Stürmer und Dränger hatte er keine Spur von Lebenskunst, bedachte er nicht, dass klügere, umsichtigere Menschen noch kommen mussten, um mit wuchtigem Kehrbesen das verbrauchte Alte hinwegzufegen. [Die mächtige Bedeutung der Masse ist von ihm wie von allen echten Stürmern und Drängern verkannt worden.] Gottsched hat später seine oft zu sehr verachtete Wirksamkeit hier eingesetzt und Lessing gerade auf diesem Gebiet das Grösste geleistet.

Mit Naturnotwendigkeit ist die Sturm und Drangbewegung nach Lessings grosser Tat wieder erwacht. Nun war eine klaffende Bresche in das Alte und innerlich Morsche gebrochen. Die Möglichkeit eines

Kampfes um das Neuzuerrichtende tauchte wieder auf. Aber vorher musste noch vieles niedergerissen werden, all das, was der Realpolitiker Lessing und weit mehr noch das verkalkende Gebilde seiner Hände, die literarische Aufklärung, stehen gelassen hatten. Diese, der ein unhistorischer Sinn überhaupt nachgesagt werden muss, glaubte in völliger Verkennung der deutschen Zustände auf dem vornehm mahnenden und vernünftig reinigenden Wege der Evolution eine durchgreifende Änderung der Dinge hervorrufen zu können. Dagegen ist gerade das die grosse Wahrheit in der Erscheinung des Sturm und Drangs, dass ihn das tintenklecksende Säkulum der «schönen» Geister anekelte, dass er auf einem tumultarisch revolutionären Wege vorwärts stürmte und alles Vorsichtige, Bedächtige, Versöhnende verwarf. Alles musste er erzwingen wollen, damit er vieles erzwang. Eine innere Gewalt musste alle Fesseln sprengen, wie im Frühling die treibende Kraft des Samenkorns die Hüllen durchbricht, wie der Keimling die Erde durchdringt, um ans Licht und an die Wärme, zur Entfaltung zu gelangen. So geht im Reiche der Natur die Entwicklung vor sich und nicht anders im Leben der Völker. Keine Reformation ohne Revolution! verkündete Herder. Er hatte den orakelhaften Mund Hamanns sprechen hören, dass man die Kräfte und Leidenschaften im Dienste der Menschheit wie Gliedmassen gebrauchen sollte.

Mit wilder Energie setzte denn auch der Sturm und Drang den Kampf Lessings gegen die blutleeren Puppengestalten der französischen Bühnen fort und befehdete im Interesse einer organisch wachsenden Kunst die Regeln, die ein praktischer Philosoph des Altertums, Aristoteles, für eine andere Zeit, ein anderes Volk und aus andern Kunstwerken heraus ge-

bildet hatte. Nicht eine Gegnerin des klassischen Altertums oder auch nur des Aristoteles wurde die neue Bewegung dadurch, sondern eine Gegnerin Lessings. Nicht der griechischen Dramenwelt wurden die Literaturrevolutionäre feind, sondern ihrer unhistorischen Anwendung auf deutsches Wesen und gegenwärtiges Leben.

Denn auch die Stürmer und Dränger haben niemals die bewunderungswürdige Vollkommenheit des griechischen Kunstgeistes verkannt. Von Herder her bekamen die produktiven Schüler zum vornherein den Keim einer leidenschaftlichen Verehrung für hellenische Kunst und Künstler. Ja, Klinger konnte diese mit vollem Recht « unsere Abgötter » heissen.[1]

Aber dem 18. Jahrhundert galt das Griechentum allein als die reine Quelle künstlerischen Genusses, so hatte schon Hamann grollend getadelt. Die Stürmer und Dränger dagegen — Herder allen voran — hörten die frohe Botschaft der Kunst bei allen Völkern aller Zeiten. Wie sie die Hellenen in ihrer Schönheit tiefergriffen erfassten, sahen sie in bewundernder Anbetung empor zur « ältesten Urkunde des Menschengeschlechts », zur Bibel, nahmen die Regungen der dichtenden Volkseele aller Zonen in ihren Liederschatz auf, irrten erschauernd durch die Nebelwelt Ossians und folgten in trunkener Begeisterung ihrem « Landsmann » Shakespeare. Sie erfüllten so den grossen Beruf, Millionen zu umschlingen und suchten das schillersche Wort wahr zu machen: Der Deutsche « ist erwählt von dem Weltgeist, an dem ew'gen Bau der Menschenbildung zu arbeiten. . . . Daher hat er

---

[1] M. Rieger, Klinger. Darmstadt 1880, pag. 9—11. — Gœthe an Herder Mitte Juli 1772. — Klingers Werke, Stuttgart und Tübingen 1842, Bd. XII, pag. 143. — Erich Schmidt, Lenziana, Sitzungsbericht d. kgl. preuss. Akademie d. Wissenschaften. Berlin 1901, pag. 35.

bisher Fremdes sich angeeignet und in sich bewahrt. Alles was Schätzbares bei andern Zeiten und Völkern aufkam, ... hat er aufbewahrt, es ist ihm unverloren, die Schätze von Jahrhunderten. ... Jedes Volk hat seinen Tag in der Geschichte, doch der Tag der Deutschen ist die Ernte der ganzen Zeit.»[1]

Die «Sturm- und Drangantike» zeigt uns, wie sie diese Schätze anderer aufnahmen und verarbeiteten. Denn in diesem alles umfassenden Geiste vergassen sie ihre eigene Natur nie. Als Herren wollten sie das Wohl der Massen fördern, und wenn sie als Erben des 18. Jahrhunderts die ganze Welt mit Humanität zu überschütten gedachten, so waren sie sich stets bewusst, dass sie es als Deutsche taten. Herder hat dieses Bewusstsein klar ausgesprochen: «Nicht um meine Sprache zu verlernen, lerne ich andere Sprachen; nicht um die Sitten meiner Erziehung umzutauschen, reise ich unter fremde Völker; nicht um das Bürgerrecht meines Vaterlandes zu verlieren, werde ich naturalisierter Fremder; denn sonst verliere ich mehr als ich gewinne. Sondern ich gehe bloss durch fremde Gärten, um für meine Sprache als eine Verlobte meiner Denkart Blumen zu holen; ich sehe fremde Sitten, um die meinigen wie Früchte, die eine fremde Sonne gereift hat, dem Genius meines Vaterlandes zu opfern.»[2] Man wollte lernen, aber um zu lehren, und lehren, um zu herrschen.

In einer Zeit, da die «Emser Punktation» (1786) Anstrengungen zur Bildung einer deutschnationalen Kirche machte, war es sogar selbstverständlich, dass der furor teutonicus die Seelen derjenigen durchflamm-

[1] Säkularausgabe Bd. II, pag. 389 f., vgl. Hans Meyer, das deutsche Volkstum, 2. Aufl. 1903, Bd. I, pag. 35.

[2] Herders sämtliche Werke, hg. v. Bernhard Suphan, Bd. I, pag. 401.

te, die sich jung und stark genug fühlten, Vorkämpfer einer neuen Zeit zu sein. Die schönste Krankheit ist das Heimweh, sagte Hamann, und Herder glaubte, dass selbst wider ihren Willen alle Dichter zur Ehre des Nationalcharakters singen müssten. Das war es eben: Weil sie ihrer eigenen Individualität so stolz bewusst waren, konnten sie ungescheut die hohe Schönheit anderer Naturen anerkennen und verehren. Extrem waren sie nur gegen die Extremen, und die ihnen so erschienen.

Und nun erklärt sich auch, weshalb sie mitten in ihrer weltumfassenden Bewegung etwas nie aus den Augen verloren, die deutsche Sprache, und dass diese ihnen sogar das Höchste bedeutete. Sie war die Wurzel der menschlichen Erkenntnis, die deipara der Vernunft.[1] Sie war göttlich, lebendig und frei. Von keiner dogmatischen Grammatik eingeengt, von keiner Akademie willkürlich beschnitten, war sie wie eine Eiche emporgewachsen und senkte immerfort die saugenden Wurzeln der Idiotismen in den ewig fruchtbaren Boden der Natur, die aller Mutter war. Der Genius der Sprache war ihnen ja der Genius der Literatur eines Volkes. An sie knüpften sich denn auch ihre geheimen Wünsche und Hoffnungen; denn in ihr und in ihren Dialekten sahen sie das Abbild Deutschlands und seiner Stämme: « Die deutsche Sprache, die alles ausdrückt, das tiefste und das flüchtigste, den Geist, die Seele, die voll Sinn ist: unsere Sprache wird die Welt beherrschen. »[2]

Eine leidenschaftliche Erregung in der Durchführung ihrer Ideen und ein wilder Trotz gegen die

[1] Hamanns Schriften, hg. F. Roth, Berlin 1821—43, Bd. I. pag. 449; Bd. VII. pag. 6, 10, 14, 39.

[2] Schiller, Säkularausgabe Bd. II, pag. 387; vgl. Hans Meyer, das deutsche Volkstum, Bd. I. pag. 30.

Einrichtungen damaliger Zeit, in denen sie mit Recht ihren grössten Feind erblickte, beherrschte die junge Schar. Gegen das tatenlos spekulative und rein wissenschaftliche 18. Jahrhundert[1] warf sie den Sturm rücksichtsloser Begeisterung des Suchenden, den Drang, nicht nur zu erkennen, sondern über die erkannte Not eine kühne Brücke zu schlagen ans Ufer besserer Zustände. Sie wollte dem dumpfen Volk ein Beispiel geben, auf jeden Fall aber von sich aus handelnd vorgehen. Denn: «Handeln ist die Seele der Welt, nicht geniessen, nicht empfindeln, nicht spitzfindeln, dass wir dadurch allein Gott ähnlich werden, der unaufhörlich handelt und unaufhörlich sich an seinen Werken ergötzt . . . Ohne Handeln ist die Existenz nur ein aufgeschobener Tod.»[2] Auch die Natur handelt immerfort und wirkt durch die Sinne und Leidenschaften. Das Volk, das den ungeheuren Tatendurst einer Völkerwanderung einst in sich gespürt, das Volk der Wikinger, Angelsachsen und Normannen, der Raubritter und der Landsknechte schien sich in dieser Forderung auf sich selbst zu besinnen und zu erkennen, dass es nicht nur tiefsinnige Gelehrte und leiseträumende Poeten in sich bergen dürfe. Selbst die Poesie war den Stürmern und Drängern eine Kunst der Energie und blühte am schönsten aus der ungebrochenen Kraft des primitiven Menschen hervor. Aber Poesie war ihnen noch nicht genug; nicht

[1] Auch Freiherr von Stein hat viel später diesen Fehler klar erkannt: «Bestimmt die Staatsverfassung die Auswahl der Wissenschaften, so kann man sich leicht erklären, warum von einer Nation, die durch Bureaukratie regiert wird und wenig Geselligkeit fühlt, Metaphysik mit so vielem Ernste betrieben wird; sie ist durch ihre Verfassung von allen öffentlichen Angelegenheiten zurückgedrängt und zur Spekulation verdammt, weil sie zum Handeln gelähmt ist. Das ist der Fall der Deutschen». (Wilhelm Scherer, Vorträge und Aufsätze, Berlin 1874, pag. 338).

[2] Erich Schmidt, Lenziana pag., 17.

Dichter in erster Linie wollten sie heissen, sondern Kämpfer fürs Vaterland, und sie begannen die stubensitzenden Skribenten mit beissendem Spotte zu übergiessen.

So war es kein Wunder, dass gerade das Drama ihre bevorzugteste Dichtungsgattung wurde. Die dramatische Kunst war schon für Hamann ein ausserordentlich bequemes und vorteilhaftes Werkzeug der öffentlichen Erziehung[1], weil sie wie keine andere auf dem Boden der Nation und des gegenwärtigen Empfindens, der lebendigen Leidenschaften fusste. In ihr war höchste Energie der Handlung, grösste Bewegungsfähigkeit und Tatkraft, in ihren lebendigen Gestalten offenbarte sich am sichtbarsten die götterähnliche Schöpferkraft des dichterischen Genius. Alles musste nun deshalb zum Drama werden. «Die Frankfurter gelehrten Anzeigen machten durch eine Rezension Aufsehen, in welcher Gessners Idyllen verworfen wurden, weil keine Handlung in ihnen und ein Gedicht, das kein Drama sei, eine Unmöglichkeit wäre. Und Lavater redete ohne Scheu von Gottes dramatischem Willen, ja er nennt Gott geradezu den Dramaturgen des Daseins.»[2]) Nirgends ist aber auch das Wesen dieser Literaturepoche so deutlich ausgedrückt als eben in ihrem dramatischen Schaffen. In seiner übersprudelnden Produktivität, im Reichtum an Fragmentarischem und Skizzenhaftem ist es ein klarer Beweis, wie sehr es in diesen Literaturrevolutionären gärte, trieb und strudelte und wie selten etwas zur Reife, zum ruhigen Auskristallisieren kommen konnte.

Keine Nation hat sich so tief und gründlich mit fremdem Volkstum auseinander setzen müssen wie die

---

[1] Hamanns Schriften, Bd. IV., pag. 423.

[2] Jakob Minor, Joh. G. Hamann in seiner Bedeutung für die Sturm- und Drangperiode. Frankfurt a./M. 1881, pag. 21 f.

deutsche, so sagte Wilhelm Scherer einmal mit Recht. Und Herder sah unsere Literatur als einen Koloss an, zu dessen Aufbau alle Kulturländer die Teile und Glieder hergegeben. Wären wir auf einer britischen Insel gewesen, es wäre uns besser ergangen, meinte Gœthe.

Gegen das Eindringen fremder Kulturen und fremden Geistes, dem es mehr als einmal unterlag, gegen innere und äussere Feinde hatte das deutsche Volk von jeher einen harten Kampf um den heiligen Besitz des Nationalen geführt. Emporgepeitscht von der zwingendsten Geissel, dem Bewusstsein der ihm innewohnenden Kulturaufgabe, raffte es sich stets von neuem auf und strebte vorwärts. Nicht in gesunder sonniger Evolution, in ruhig fortschreitender Entwicklung nach Höhe und Breite, konnte das geschehen, sondern in sprunghaften Revolutionen, niemals siegessicher und der eigenen Freiheit bewusst, immer nur Banden sprengend und nach Freiheit lechzend. Man riss uns los von dem Mythenkreis, den unser dichtendes Volksempfinden gestaltet und lehrte uns die Ideen des mit Rom vordringenden Christentums. Man raubte uns das eigene Recht, entfremdete uns selbst unsere Sprache. Die deutsche Nation zerfiel und zerstückelte in geistiger und territorialer Beziehung. Das Ausland gab uns den Geschmack und die Poesie, das Ausland regierte unsere Sitten bis aufs kleinste. Alles war dem deutschen Volke lehrmeisterlich entrissen worden und hatte ihm jenen sehnsuchtsvollen, traurigen Blick nach der harmonischen grosszügigen Entwicklung eines Volkes angeboren, dem es sich verwandt fühlte, jene Sehnsucht aus all den Wirrnissen und der engen Not der Gegenwart nach edler Einfalt und stiller Grösse, verkörpert bei den Griechen.

Da unternahm es der Sturm und Drang, den

Blick gewaltsam wegzuwenden von jenem träumerisch schönen Bilde, das uns nur sanfte Melancholie, verzichtende Abhängigkeit und keine Kraft zum Weiterschreiten, keine im Eigenen gegründete Hoffnung gab. Er senkte den Blick unerbittlich in die Gegenwart, so traurig diese auch sein mochte. Die vorangegangene Epoche hatte dies schon versucht, aber noch lange nicht genug. Es galt liebevoll einzudringen in die dunkelsten Ecken der menschlichen Gesellschaft und ohne Ekel an den Tag zu ziehen, was vorher kein Dichterauge zu sehen gewagt. Der Mut des Sehenwollens erfüllte die Neuerer. Es galt den verschlungensten Wegen und Irrgängen des menschlichen Herzens verzeihend nachzuspüren, das Geheimste vor aller Augen zu ziehen, damit man den modernen Menschen zum mindesten kennen lernte und sähe, dass er kein Grieche war. Der Mut des Begreifens war ihnen eigen. Das deutsche Volk in all seinen Schattierungen sollte seine verborgensten Lieder und abgestuftesten Spracheigenheiten dem Dichter hergeben, damit eine neue, wirklich lebendige Sprache ohne Künstelei und Verstandesdürre aus den Sinnen heraus dem Kunstwerk erwachse, und in der schwärmerischen Liebe zur Natur sollte die neue Religiosität aus jenem tiefen Gefühlsleben aufspriessen, das seine Wurzeln seit Anbeginn im deutschen Volke geschlagen. «Was wir wollen, ist alles!»

Stufenweise und gewaltsam war bisher die deutsche Kultur vorwärts getrieben worden. Und immer hatte sich der Widerstand gegen die Fremdherrschaft Vertreter geschaffen.[1] Nun aber sollte nochmals eine mächtige Stufe gehauen und in einem grossartigen Aufstand der führenden Geister das bedrückende

[1] Wilhelm Scherer, Vorträge und Aufsätze, pag. 66.

Fremde verjagt werden. «Stürmer und Dränger» nannten sich die Freischärler. Sie haben auch vieles zustande gebracht; aber ihr Wollen ist von ihnen bei weitem nicht erreicht worden. Ja, nicht einmal literarisch haben sie sich völlig durchsetzen können.

Zwar waren es keine ängstlichen Gellert und Rabener, die nun wie unter einer dumpfen Decke hervor, dem «fügsamen Geschlecht» (Scherer) des 18. Jahrhunderts gegenübertraten. Verwegene, rücksichtslose Burschen, die nicht nur in versteckten Privatbriefen, sondern in offener literarischer Fehde die geheimsten Gebrechen der Zeit blosstellten, wagten das Äusserste. Aber ihnen fehlte das stärkende Band innerer Einheit, der Plan gemeinsamen Schaffens, und sie verzichteten zumeist aus Mangel an Erfahrung auf den Rückhalt der Masse. Allzu selbstbewusst glaubten sie sich fähig, ohne Geschlossenheit — einzeln, jeder auf seine Art und mit seinen Mitteln — ihren Zweck verfolgen zu dürfen. Allzu selbstbewusst bauten sie auf ihr Können, auf das es ihrer Meinung nach allein ankam. Und sie überschätzten dieses Können. Gerade infolge dieses Selbstbewusstseins erhob sich wohl ein Sturm, aber kein planvoller zielbewusster Kampf. Zersplitterung und Enttäuschung waren das Ende. Sie waren wie Christian Günther nur einzelne Persönlichkeiten, die ihrer Nation voranstürmten, und zwischen der Freiheit ihrer Ideen und der Unerschrockenheit ihres Wollens vermochten sie keine Brücke zu schlagen zum staatlichen Leben. «Alles muss sich heutzutage an die Politik anschliessen», das hatte man mit Herder klar erkannt, und keiner war imstande, dieser Erkenntnis tatsächlich zu folgen. Man stürmte und tobte und sah doch kein Ende. Und so kam es, dass schliesslich die Resignation auch hier ihren Eingang fand. Das heilige römische Reich

deutscher Nation, in dem die Souveränität menschenknechtender Fürsten und das hochmütige Vorrecht des Adels wie ein «rocher de bronce» aufragten, war kein fruchtbarer Boden für die mit leidenschaftlicher Bewegung ausgestreuten Samenkörner. Das hochgezüchtete Selbstbewusstsein ertrug keinen zögernden Erfolg; alles hatte man vom wilden Ansturme erhofft und begeistert die äussersten Kräfte zum raschen Siege eingesetzt. Nun aber zogen sich gerade die Grössten zurück, die nur im Vertrauen auf einen raschen Sieg die angewandten, oft rohen Mittel gutgeheissen hatten. Die Kleinern aber, die blossen Kämpfer, die nach dem Siege überflüssig geworden wären, erlahmten im Kampfe. Der nationale Zug, der im französischen Strassburg die Gemüter für deutsche Art und Kunst entflammt hatte, erlosch.

Es ist typisch für den Sturm und Drang, dass er schon mitten im heftigsten Streite ein Refugium für die müden Kämpfer bereitete, dass er aus seinem Naturgefühl und Naturverständnis heraus den Hang zur Idylle und zum Einsiedlerdasein in Literatur und Leben ausbildete. Und was ist der weimarer Græzismus anders als eine grossartige, erhaben schöne Idylle und Zurückgezogenheit aus einem Leben der Nation, das sich zu schwach gezeigt, die dichterischen Ideen zu stützen, zu lahm, um das leidenschaftlich eingeflösste Feuer in Bewegung umzusetzen? Wie Gœthe später in einem Gespräche mit Eckermann sich geäussert, mag er damals innerlich geseufzt haben: «Wie schwach und zahm ist das Leben geworden. Das wirkt zurück auf den Poeten, der alles in sich selber finden soll, während von aussen ihn alles im Stiche lässt.» Und sein merkwürdiger Jugendkamerad Lenz schrieb aus seiner krankhaft feinen Witterung der Verhältnisse heraus schon früh an Frau von La

Roc[illegible] Unvollkommenheit auf unserer Welt ist, dass Liebe und Liebe sich so oft verfehlt und nach unserer physischen, moralischen und politischen Einrichtung sich fast immer verfehlen muss. Dahin sollen alle vereinigten Kräfte streben, die Hindernisse wegzuriegeln; aber leider ist's unmöglich »[1].

Wie Günther trieben die Träger grosser, neuer Ideen von gewaltiger Expansionskraft ruhelos umher in «wildem Zielen nach einem ungewissen Zweck»[2], um einen Ort zu finden, wo die Verwirklichung möglich wäre. «Ich schnappe nach Veränderung», rief Herder in Riga, und als ihn das Schiff schon durch die Nordsee trug, sagte er sich noch: «Hier muss mir meine Reise zu Hilfe kommen oder alles ist vergebens». Aber überall war Enge, Unfreiheit und Not, und sie flehten: «Guter Gott, Platz zu handeln, und wenn es ein Chaos wäre, das Du geschaffen, wüst und leer, aber Freiheit wohnte nur da!»[3]. Ja einige dachten daran, wie der Freischärler Klinger im Kriegsdienste ein Feld zur Entfaltung der niedergedrückten Kräfte zu suchen und in Amerika für das zu kämpfen, was die Heimat versagte: für Freiheit und Unabhängigkeit. Andere zogen müde nach dem Süden und suchten, jenem Hohenstaufen in Sizilien gleich, auf «glückseligen Inseln» alles zu vergessen, was die Unvollkommenheiten des Vaterlandes verursacht hatte, was Ziel und Zweck des tumultarischen Streites gewesen. Und auch der phantastische Lenz sah ein, dass es nur ein schöner Traum gewesen, wenn er sich eingebildet hatte, «die Welt im Fluge erobern zu

---

[1] Robert Hassencamp, Über Waldmanns Lenz in Briefen. Euphorion, Bd. III., pag. 539.

[2] Erich Schmidt, Lenziana, pag. 26.

[3] Ebenda, pag. 17.

können»[1]. Auch er begann sich wie ein verlorener Sohn an seine Angehörigen zu wenden, ganz im Sinne einer frühen Strassburger Bitte: «Betet, dass ich, müd von des Tages Hitze, einst am Abend meines Lebens in euren Armen ausruhe und sterbe»[2].

Sie hatten grosse Ideen wie Dampf ohne sichtbares Resultat verpuffen lassen, sie hatten sich zu schwach gezeigt, Hamanns nietzscheähnlicher Forderung nachzukommen: «Alles, was der Mensch zu leisten unternimmt, es werde nun durch Tat oder Wort oder sonst hervorgebracht, muss aus sämtlichen vereinigten Kräften entspringen. Alles Vereinzelte ist verwerflich».[3]

Zu diesem müd resignierenden Ausgange in bezug auf die Gesamtheit der anfänglich gesteckten Ziele und gemachten Ansätze trug noch ein Weiteres bei, das tief in dem Wesen dieser Bewegung gegründet ist: der grosse Auftrieb der Subjektivität, die neue Lehre vom Genie. Ein Auswuchs des Bewusstseins von der überragenden Grösse des Ichs, bekam das Genie bei dem engen Zusammenhang des Sturm und Drangs mit dem Religiösen den Schein des Göttlichen. Bei näherem Studium ist man zum Glauben geneigt, als sei diese Lehre vom Genie ein instinktiv gebildetes Gegengewicht gegen die übergrosse Aufgabe gewesen, Autosuggestion würden wir heute sagen. Das Genie ist aber Einzelpersönlichkeit durch und durch. Wenn nun das Genie die göttliche Kraft im Menschen war, dann durfte es nicht nur, sondern musste es seinem überirdischen Triebe folgen. Es durfte sich nicht binden, unterordnen, entäussern, sich nicht hingeben an eine allgemeine mühsame Aufgabe;

---

[1] D. N. L. Bd. 80, pag. 270.

[2] Erich Schmidt, Lenziana, pag. 27.

[3] Gœthe, Jubiläumsausgabe, Bd. 24, pag. 81.

es sei denn, dass diese im ersten stürmenden Anlaufe gelöst werden konnte. Nie aber war eine Aufgabe schwieriger gewesen, nie hatte eine mehr Selbstlosigkeit und Aufopferung verlangt als das Wollen des Sturm und Drangs. Was in den Klingerschen Tragödien in rasenden Verzerrungen seinen übertriebenen Ausdruck fand, wurde zum Hemmschuh, an dem die nach allen Seiten ausgreifende Bewegung erlahmte. Bausteine allerdings waren genug herbeigeschleppt worden, die Genies hatten sich mit allen Fragen des öffentlichen und privaten Lebens, mit Politik und Bürgertum, mit Ständen und sozialer Not beschäftigt. Der Wille zum Aufbau fehlte nicht; aber gerade dazu mangelte ihnen die Hilfe einer wachen, willigen Masse, über die sie sich so hoch erhoben hatten. Sie hatten geglaubt, dies selbst zu können und nicht versucht, einen « Lahmen », wie sie das Volk einmal ansahen, zum Gehen zu bringen. Die Lehre vom Genie, vom ausserordentlichen Menschen, war es, die zwar den Keim der Aktion aber auch der Reaktion in sich trug. Denn gerade griechisch war ja der dämonische Drang, die « Persönlichkeit der Aussenwelt gegenüber als eine eigenartige Grösse zur Geltung zu bringen » [1]; und das war auch das Grundelement des klassischen Gœthe, des « Griechen ».

Der wilde Hass gegen alles Planvolle und Systematische war ebenfalls eine Seite der Genielehre und bewirkte, dass die grosse Bewegung der Literaturrevolution an Stelle des angestrebten Denkmals nur einen wüsten Trümmerhaufen system- und planlos durcheinander geworfener Blöcke hinter sich liess. Kleine Leute mit zielbewussten klaren Augen, zum mindesten solche, die in der Menge lebten und mit

---

[1] Hans Meyer, das deutsche Volkstum, Bd. I, pag. 14—15.

ihr schrien, brauchte der Sturm und Drang in seinen ersten Phasen und keine Titanen. Das hat der Naturalismus des 19. Jahrhunderts bewiesen.

Der Misserfolg aber schädigte das gute Ansehen der Bewegung überhaupt. Die Erfolglosigkeit der Personen wurde zum grellen Hintergrund für die Fehler und Schwächen der Sache, die im letzten Grunde doch nichts anderes war, als der in den hervorragendsten Einzelpersönlichkeiten revolutionär sich aufbäumende Trotz des Deutschen und des dritten Standes gegen äussere und innere unwürdige Bedrükkung. Revolutionär sein heisst aber extrem sein. Masslosigkeit geht im Trosse jeder Revolution und leiht ihr eine abstossende Aussenseite in den Augen masshaltender Geister. Und so ward man sich plötzlich aller Schattenseiten der literarischen Revolution bewusst.

«Was fruchtbar ist, allein ist wahr», dieses treffende Wort Gœthes, der auch später über die kläglichen Resultate der «Originale» spottete, schien mit Berechtigung den Sturm und Drang zu verurteilen. Denn was konnte das Auge anders entdecken, als nur überall mächtige Ansätze in ihrer ganzen Hoffnungslosigkeit, prahlerische Ankündigungen, die kleinlaut verklungen, Quellen, die kraftlos und getrübt im Sande verlaufen waren? Dagegen ekelte nun das Phrasentum, das krampfhaft Gesuchte, das Tolle, das Schauspielerhafte in unglaublichen Posen, der Neid, das Misstrauen, die Zusammenhangslosigkeit trotz aller Freundschaftsbriefe und oberflächlicher Schwärmerei, die schwindelhafte Auserwähltenreligion des lavaterschen Kreises, das hausierende Prophetentum des «Gottesspürhundes» Christoph Kaufmann und vieles andere den an, der sich von den letzten Zuckungen der Bewegung abwandte. Und scheinbar un-

überwunden, ja unangetastet, hing der alte Geist des 18. Jahrhunderts über Deutschland wie eine dumpfe Wolke.

All dies mochte Gœthe weit mehr empfinden als die übrigen und er schrieb am 1. Januar 1780 an Frau von Stein: «Ich stehe von der ganzen Nation ein für allemal ab, und alle Gemeinschaft, die man erzwingen will, macht was halbes.» Und er tat es auch in der unerschütterlichen Ueberzeugung der nackten Notwendigkeit: meine künstlerische Persönlichkeit, mein Genie, verlangt es. Es ist derselbe grossartige Dämon, der ihn Friederike Brion und Lili Schönemann aufgeben liess, der ihn fluchtartig aus dem engen «rangabmessenden» Weimar, wo er heute an der Iphigenie schaffen und morgen lächerliche Rekruten ausheben sollte, dem Süden zutrieb[1].

Gœthe ist eben eine Erscheinung, die man für sich geniessen muss, ein blüten- und farbenreicher Baum, der sich von innen heraus triebartig, langsam und mannigfach entfaltete und der nach einem langen Dasein verging. Man muss seine Formen liebevoll betrachten, mit den Augen des Naturfreundes schauen und sich ihres seltenen Wuchses freuen. Aber bekritteln, Stellung nehmen wie zu einem Manne darf man nicht. Gœthe war kein Mensch, dessen Füsse fest und zielbewusst oder ängstlich zwischen Recht und Unrecht über den Boden hinwegschritten. Er empfing seine Kräfte aus dem Erdreich, aus der Natur und wuchs allein aus den ihm zukommenden Säften unverantwortlich fast empor zu einer Erscheinung, die, einem Naturprodukt gleich, in ihrer innern höhern Festigkeit uns immer unendlich merkwürdig und vielen unbegreiflich sein wird. Er selbst hat dies einmal

[1] Viktor Hehn, Gedanken über Gœthe, Berlin 1888, pag. 84 f.

klar erkannt, als er am 9. August 1782 an Lavater schrieb: «Die Natur hat mich hineingestellt, sie wird mich auch herausführen. Ich vertraue mich ihr. Sie mag mit mir schalten. Sie wird ihr Werk nicht hassen. Alles ist ihre Schuld, alles ist ihr Verdienst»[1].



So verliessen denn die übrig gebliebenen Grossen den roh ausgetretenen Weg des Sturm und Drangs und suchten auf einem Seitenpfad weit hinten das, was sie an Unverlierbarem hatten, zu erhöhen. Die wirkliche Gegenwart, Deutschland, hatte den von Idealen erfüllten Dichter plump zurückgestossen, und Hellas wurde ihm wieder zum wahren Träger eines goldenen Zeitalters, darin er nach Hamanns «herrlicher Maxime» Mensch und Dichter zugleich, im schönsten Sinne vereint, sein konnte. Das Ideal, das bisher die Nebel der Zukunft zu erleuchten und zu durchdringen versucht hatte, zog sich weit zurück in die Vergangenheit jenes Landes, wo es geboren schien.

In harmonischer langsamer Entwicklung wuchsen Gœthe und Schiller scheinbar völlig hinein in das grosse Geistesleben der Hellenen und erlangten dadurch und in dem steten Ausbau ihres abgeschlossenen weltfernen Innern das, was ihnen nun das Höchste war und Deutschland nicht gewähren konnte: persönliche harmonische Abrundung. Die unabweisbare Pflicht ihres Genius war es gewesen, das früchtelose Kämpfen aufzugeben, aus stürmenden Problematikern stille grosse Menschen zu werden, die grössten einer Literatur. In ihren Werken gaben sie uns dann die vollkommensten Früchte aus tiefen hochummauerten Gärten.

[1] Otto Harnack, Gœthe in der Epoche seiner Vollendung. Leipzig 1901, pag. 10, 12, 13, 15, 19.

Man hat Gœthe nach einigen seiner Werke namensüchtig den «Klassiker» genannt, als ob sich seine Erscheinung in diesem einen Worte erschöpfen liesse. Die klassische Periode war in seinem Leben bloss das, was sie in der Entwicklung unserer ganzen Literatur gewesen ist: eine Überwindung jener Renaissancebewegung, die in Italien so jauchzend und die ganze Welt ergreifend begonnen hatte, indem er sie assimilierte; eine Rettung ihrer unverlierbaren Güter, indem er sie dem «Vernünftler», dem «Biedermann» des 18. Jahrhunderts, aus den Händen riss und im Feuer seines genialen Geistes von den anhaftenden Schlacken befreite; eine Wiedergeburt jener prachtvollen Gestalten, geformt aus Anmut und Kraft, aus Leidenschaft und Willenstärke, aus Liebe und Rücksichtslosigkeit, wie sie uns in Cesare Borgia, in Astorre Manfredi, bei den Colonna und Medici, den Sforza und Rovere, in den Hallen des Vatikans und von den vulkanischen Tronsesseln der Fürstenhöfe entgegen treten. Und all dies vereinigte die monumentale Persönlichkeit Gœthes allein in einem Jahrhundert, wo nur Schwachheit und Gelehrsamkeit, eine furchtsame Humanität und eine erzwungene Genügsamkeit sich mit ein paar farbigen Fetzen aus dem Herrenpurpur jenes Zeitalters behängte.

Universalismus, das ist der grosse Wunsch des Sturm und Drangs gewesen, und universal war Gœthe wie kein Deutscher vor und nach ihm. Nach dem Menschen, nach Grösse und Genialität rief der Sturm und Drang, und Gœthe gab das alles. Nach Natur und Unbeschränktheit des Wandels und Handelns strebte der Sturm und Drang, und in Gœthe erwuchs eine Gestalt von der unbewussten Wucht und Einheit der Naturerscheinung. Die besten Forderungen, die ahnende und unreife Jünglinge ausgerufen hatten, er-

füllte Gœthe als geläuterter Mensch und Künstler im Faust, jener Dichtung, die dem Sturm und Drang in seinem Erkenntnisdurste so nahe gestanden.

Und unter ihm ging der Strom unserer Literaturentwicklung weiter, um dasjenige ins 19. Jahrhundert zu tragen, was Gœthe vom Wollen des Sturm und Drangs nicht erfüllt hat und nicht erfüllen konnte. Und all dies Unabgeklärte hat sich im 19. Jahrhundert naturnotwendig Raum und Gestaltung verschafft in der Bewegung, die man « Naturalismus » nennt. Denn ein solcher wird immer wieder zutage treten, wie er es zu allen Zeiten getan. Denn immer, wenn eine neue Epoche im Kulturleben der Menschheit emporsteigt, wenn ein neues Volksleben aus der Entwicklung der Industrie, des Handels und der Geisteswissenschaften aufwächst, wenn neue Aufgaben ihrer Lösung harren, muss es einen Naturalismus geben. Seine Heftigkeit ist ein Massstab für die Veränderung der Dinge, seine Gewaltsamkeit ein Gradmesser ihrer Unvermitteltheit. Dieser Naturalismus wirft sich mit dem Erkenntnisdrange der naiven Voraussetzungslosigkeit und mit den klaren scharfen Werkzeugen der ganzen bisherigen Kultur auf das Neue, Dunkle, noch unorganisch sich Aufdrängende, um es um und um zu wühlen und durch und durch zu forschen. Ihn darf nichts abschrecken, ihn dürfen keine Bedenken abhalten, das zu tun, was seine Aufgabe unabänderlich ist: ein Auge seiner Zeit, ein Wegweiser der Zukunft zu sein. Und er hat seine Aufgabe erfüllt und wird immer wieder versinken, wenn die neue Zeit das Neue so aufgenommen hat, dass es organisch in ihr verwachsen, blutbildend und lebenskräftig geworden ist. Nur darf man nie vergessen, was ihm gewöhnlich nicht bewusst ist, dass nämlich die grosse Erscheinung des Naturalismus in all ihren

Schattierungen nichts anderes ist als eine Vorstufe bloss zu einem neugegründeten literarischen Leben.

Wie ein seltsames Abbild der Sturm und Drangbewegung steht Jakob Michael Reinhold Lenz als Vertreter der Ahnung vor dem 19. Jahrhundert, in dem der Kampf zum Siege gelangte. Er ist nach Günther der erste jener langen Linie, die über Kleist, Grabbe, Büchner den Fortschritt der kämpfenden Idee mit dem Untergang des Individuums quittierte. Im Siegen zu sterben, diese Winkelriedtat ist die Tat des Naturalismus. Wie es keinem bewusst ist, der heute Herders Ideen als Gemeingut nachspricht, dass sie auf den grossen Propheten moderner Kunst zurückgehen, so wird man auch immer den Naturalismus leicht vergessen können, wenn er sich selbst erfüllt hat. Die Literaturgeschichte allerdings, die gerade an dem Werden und Wandel hoher Kunst ihr tiefes berechtigtes Interesse hat, muss darüber anders denken und den Naturalismus so betrachten, wie er doch immer wieder auftreten und Staunen erregen wird: als historische Kategorie.



II. Lenzens „Anmerkungen".

«Leistet er nichts, so hat er doch gross geahnt.»
(Lenz.)

1. Lenz.

Fast zwei Jahrhunderte hatte man die deutsche Literatur als einen verwilderten Baum angesehen, dem eine Veredelung durch ein fremdes Reis dringend not tue. Martin Opitz war der erste gewesen, der mit durchgreifendem Erfolg jene seltsame Zwitterstimmung «teutscher Poemata» in die Dichterwerkstatt unseres Volkes einführte. Die französische Kultur sollte uns den hohen Stil der Antike vermitteln und die prächtige Pforte abgeklärter, grosszügiger Dichtkunst eröffnen. Auch wir sollten teilhaftig werden jener grossen Erbschaft, die Hellas und Rom hinterlassen, und ihre Segnungen erfahren, soweit sie der französische geläuterte Geschmack anerkannte.

Der Erfolg entsprach allerdings den Erwartungen kaum, und Frankreich rühmte seinen Lehrling wenig. Als im Jahre 1740 der Herrschersitz eines solchen præceptor Germaniæ zum ersten Mal erzitterte, schrieb ein Franzose, Mauvillon, in seinen «Lettres françaises et germaniques» die bittern Worte: «Nommez-moi un esprit créateur sur votre Parnasse, c'est-à-dire, nommez-moi un poète allemand qui ait tiré de son propre fond un ouvrage de quelque réputation: je

vous en défie!» Friedrich der Grosse hatte im gleichen Jahre seine bedeutsame Regierung angetreten.

Nun kam der Mann, der das französische Gängelband hohnlachend durchschnitt und den deutschen Geschmack vom welschen trennte, wie Weizen von Spreu, der denjenigen deutschen Dichter einen Bettler nannte, der sich von französischen Tischen nähren wolle. Nicht die durchlöcherten Brunnen der französischen Klassik seien imstande, den durstigen Künstlergeist zu erquicken, sondern einzig und allein die lebendigen Quellen echter antiker Poesie. Dahin führte Lessing die deutsche Literatur und liess sie trinken, aber trinken wie ein Kind, dem der Arzt befiehlt. Das Rezept war längst geschrieben, bevor das Kind geboren. Aristoteles hiess der Arzt. Und doch hatte Lessing unbewusst der unter ihm erstarkenden Literatur weit mehr Spielraum und Freiheit gegeben, als er selbst geahnt und gewollt. Er hatte ihr die Kraft verliehen, dem Lehrmeister zu widerstehen; er hatte ihr den Weg gewiesen, den er nicht mehr betrat. Er weckte im Volke jene Ahnung, die in Hamann und Herder Worte bekam und einen Sinn, der weit über die Grenzen des 18. Jahrhunderts hinaus die Flugbahn fand in das Geistesleben der gegenwärtigen Zeit. Und das ist sein grösstes Verdienst.

Von diesem Sinn erfüllt, ja trunken, war ein blutjunger Student der Theologie, Jakob Michael Reinhold Lenz, da er einer Vereinigung aufstrebender Freunde in jagender Rede seine »Anmerkungen übers Theater« vortrug. «Damit wir nun, unsern Religionsbegriffen und ganzen Art zu denken und zu handeln analog, die Grenzen unseres Trauerspiels richtiger abstecken, als bisher geschehen, so müssen wir von einem andern Punkt ausgehen als Aristoteles; wir müssen, um den unsrigen zu nehmen, den Volks-

geschmack der Vorzeit und unseres Vaterlandes zu Rate ziehen, der noch heutzutage Volksgeschmack bleibt und bleiben wird.»[1] Nicht eine Erkenntnis der Kunst an sich und ihr Hineintragen in das Volk wird verlangt, sondern die Erkenntnis dieses Volkes in all seinen Lebensfasern als Grundlage einer ihm — und nur ihm — notwendigen Kunst. Und im Bewusstsein, dass dies bisher noch nicht geschehen ist, spricht Lenz mit dem kühnen Wagemut der Jugend ein scharf verurteilendes Wort über die Ergebnisse der bisherigen künstlerischen Erziehung. Mit dem ihm eigenen satirischen Lächeln hebt er den Vorhang vom itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland und zeigt ein Wachspuppenkabinett: «Deutsche Sophokles, deutsche Plautus, deutsche Shakespeares, deutsche Franzosen, deutsche Metastasio, kurz alles, was Sie wollen.... Wie das alles so durcheinander geht.... und der Ton im ganzen so wenig deutsch, so kritisch bebend, geraten schön — wer Ohren hat zu hören, der klatsche, das Volk ist verflucht.»[2] Eine aus den eigensten Tiefen der deutschen Volksseele organisch aufwachsende Kunst wird gefordert und jede Nachahmung als solche verworfen, es sei denn, dass ihr Inhalt dem deutschen Organismus zuträglich sein könne. Das Fremde kann niemals produktiv wirken, uns keine neuen Keime schenken, aber es vermag uns zu nützen, wie eine südliche Sonne das Wachstum fördert und manche Blüten zu schweren Früchten reift.[3]

Stolzes Selbstbewusstsein, das die Siege Friedrichs II. der Nation geschenkt, das dem Dichter Klopstock ein männliches Rückgrat gegeben, brach hier

[1] Ludwig Tieck, Lenzens Schriften, Berlin 1828, Bd. II, pag. 226.
[2] Ebenda, Bd. II, pag. 203.
[3] Siehe Einleitung, pag. 5.

den Stab über jedwede Ausländerei und über eine Literatur, die schon so viele Lehrmeister gehabt hatte. Zutreffender ist nie eine Charakteristik der damaligen Dichtungsweise gegeben worden als mit der kurzen Wendung: und der Ton im ganzen so wenig deutsch, so kritisch bebend, geraten schön. Einem blutleeren, allzukorrekten, superklugen Kinde gleich stand die Literatur in Deutschland. Die Ideen der stürmisch heraufziehenden neuen Zeit vollzogen an ihr jene Wandlung, die der Leipziger Student Wolfgang Gœthe in Strassburg durchgemacht: sie flössten ihr Jugendfreude, unbändige Kraft und eine Leidenschaftlichkeit ein, ohne die man marklos und verachtenswert erschien.

Schon 1634 hatten die anonymen Verfasser der Flugschrift «Teutscher Achior» geklagt, wie deutsches Wesen bis auf den Namen zu verschwinden drohe. «Deutschheit emergierend» trat nun eine Schar junger Brauseköpfe der à la mode-Ausländerei in Kunst und Sprache entgegen. Und man nannte sie Sturm und Drang.

Wer denkt an eine Dramaturgie im Sturm und Drang? Da wäre es ja, das bleiche Grübeln, das die Stürmer und Dränger dem spekulativen Geschlecht des 18. Jahrhunderts vorwarfen. Da wäre ja das System, die «Eitelkeit, seine Eier auszubrüten und den Termin des Sitzens auszuhalten, der zur Reife und Zeitigung der Natur gehört.» [1]. Selbst Diderot und Lessing haben keine Systeme ausgebaut, Hamann dachte nur aphoristisch, Herder hatte nur Ideen und Fragmente, Abgerissenheit und überstürzende Hast sprach sich im Leben und in der Dichtung der neuen Epoche bis auf den Satzbau aus. «Rhapsodien» gefühl-

[1] Hamanns Schriften, Bd. I, pag. 413.

geborene Sätze und Meinungen umschliesst denn auch der Name «Anmerkungen übers Theater». Sie tauchen jäh auf, machen scheinbar gar keinen Versuch sich zu gliedern und zu verbinden, um dann plötzlich abzubrechen. Sternschnuppen gleich blitzen die Gedanken auf, sekundenlang, und erlöschen. Als seien sie bloss Ahnungen vom Wesen einer neuen Kunst, flüchtige Ruhepunkte und Kristalle in einer wilden Gärung, so ist ihr erster Eindruck. Bei längerem Studium tritt dieser aber langsam zurück. Die neue Literaturbewegung gab sich keine Mühe, ihre Ideen systematisch zu verbinden, sie warf ihre Gedanken hin, und überliess die Brutzeit der Zukunft. Darin liegt aber noch kein Beweis uneinheitlichen Denkens. Es gibt eine innere Einheit, über die sich gerade jugendliche und begeisterte Personen keine Rechenschaft ablegen können, die sie aber doch empfinden. Der Sturm und Drang nannte sie Gefühl, Persönlichkeit, Genie. Und nur, wenn wir die Einzelnen, die sich ihrer Individualität wie niemand zuvor bewusst waren, zur Schule zusammenschliesssen wollten, müssten wir an der Tatsache scheitern, dass gerade die persönliche Geschlossenheit sehr leicht einem gemeinsamen Plan, einer schulmässigen Systematik widerstrebt. Untereinander waren die Genies nur verbunden durch die Begeisterung für die gleichen Objekte, durch einen Grundton der Überzeugung, durch einen wesensgleichen Gesichtspunkt im allgemeinen. Diese theatralischen Freibeuter fühlten sich untereinander verwandt als Abkömmlinge Hamanns und Herders. Und diesen Sinn haben die bekannten gœtheschen Worte: «Will jemand unmittelbar erfahren, was damals in dieser lebendigen Gesellschaft gedacht, gesprochen und verhandelt worden ist, der lese Herders Aufsatz über Shakespeare in dem Hefte von deutscher Art und

Kunst, ferner Lenzens Anmerkungen übers Theater.»[1] Die Richtung erkannten die Stürmer nur aus ihrer Herkunft, den Weg zum unklar vorgestellten Ziel suchte sich jeder selbst. Es begann, wie Lenz erklärte, ein wildes Zielen nach einem ungewissen Zweck.[2] Aber gerade Lenz hat diesen Zweck früh in sich klarzulegen und unverrückbar festzusetzen versucht. Gerade er begnügte sich nicht damit, das Gefühl lediglich in sich zu erfahren und aus sich wirken zu sehen. Er ist diesem Gefühl nachgegangen, er hat sich Gedanken darüber gemacht und schliesslich diese Gedanken gesammelt. Die «Anmerkungen» entstanden. Mit diesem Insichhineinhorchen ist er aber schon weit über die Gesinnung der Literaturrevolution hinausgegangen. Und nur in der Art und Weise, wie er sich ausdrückt, verrät er den Einfluss seiner Genossen. Er entwirft nur Skizzen, er gibt nur eilende Stimmungsbilder, ganz im Sinne des Sturm und Drangs, der deshalb in seinen berufensten Vertretern nur e i n e Kunstgattung zu wirklicher Vollendung gebracht hat, die eben von der Stimmung, dem flüchtigen Augenblick geboren wird: die Lyrik. Ja, er entschuldigt sich gleichsam, dass er so ungenialerweise auch denke und forsche und nicht nur fühle. Da baut er etwas auf, es hebt sich aus dem Fundament — plötzlich wirft Lenz Richtscheit und Kelle weg und läuft davon. Aber wir sehen ihn öfters zurückblicken, und mit einem Mal steht er wieder droben auf dem Gerüst und baut höher. Möglichst unzusammenhängend beginnt er an zehn Orten zugleich, und doch bemerken wir schliesslich an der klaren Art, wie er seine Bausteine setzt, an der Sicherheit, wie er das lange Liegengelassene weiterführt,

---

[1] Jubiläumsausgabe, Bd. 24, pag. 57 f.
[2] Erich Schmidt, Lenziana, pag. 26.

den innern Plan nur umso deutlicher, je mehr er ihn maskiert.

Im April 1771 ist Lenz in Strassburg angekommen, wo französisches Wesen und deutschgesinnte Bestrebungen sich seltsam mischten. Durch Gœthe und den biedern Lerse ist er dann in jenen literarisch regsamen Kreis eingeführt worden, den man den salzmannschen nannte. Die Zeit des herderschen Aufenthaltes gehörte der jüngsten Vergangenheit an. In Gœthe begann der «Götz» als «ganzer Kerl» immer bestimmtere Form anzunehmen.

In diesem Jahr 1771 will Lenz die «Anmerkungen» seinen Freunden vorgetragen haben. Vier Jahre nach der Ankündigung der hamburgischen Dramaturgie, zwei Jahre vor dem Erscheinen der Blätter von deutscher Art und Kunst [1] und vor der Siegeslaufbahn des Götz beansprucht Lenz die Ideen der «Anmerkungen», die erst 1774 gedruckt wurden. Es handelt sich also um einen Prioritätstreit, um eine Art Erstgeburt der neuen Ideen im Lager der produktiven Stürmer und Dränger. Gœthe bestreitet das Anrecht auf 1771. Nun hat schon Froitzheim darauf hingewiesen, dass Lenz sich im ersten Vortrag der «Anmerkungen» als einen im salzmannschen Kreise «Fremden» bezeichnet hat.[2] Das aber würde er wohl nicht getan haben, wenn er diesen Vortrag erst später, nach jahrelanger Bekanntschaft mit seinen Zuhörern, gehalten hätte.

Die «Anmerkungen» sind aber ein Zyklus von vier Vorträgen. Es liegt auf der Hand, dass diese nicht gleichzeitig angehört wurden. Wir sehen denn auch, dass Lenz in einem spätern Vortrag seine Zuhörerschaft mit «meine Lieben» [3] anredet, was einen

[1] Joh. Froitzheim, Lenz und Gœthe, 1891, pag. 13.
[2] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 203.
[3] Ebenda, Bd. II, pag. 213.

dazwischenliegenden Zeitraum bedingt. Allerdings braucht dieser in der Epoche der rasch geschlossenen Freundschaften nicht einmal Monate gedauert zu haben. Die Grundideen, den Plan des Ganzen müssen wir ja doch an den Anfang setzen; das ergibt sich aus dem gesamten Gepräge der « Anmerkungen ».

Ein weiterer Grund, die « Anmerkungen » zum mindesten vor Lenzens Kenntnis von Gœthes « Götz » zu setzen, scheint mir in dem Umstand zu liegen, dass der Verfasser der Vorträge von eben diesem epochemachenden Drama noch nichts zu sagen und melden weiss. Er « wittert » erst undeutlich das neue literarische Land, einem Schiffsjungen gleich, der auf höchsten Mastkörben sitzt. Wie sehr aber der unsäglich begeisterungsfähige Lenz gerade von Gœthes Ritterschauspiel ergriffen wurde, wie er « mit erhitzter Seele » den Charakter dieses « antiken-deutschen Mannes » zur Nachahmung empfahl, « damit wir wieder Deutsche werden » — das ist uns ja überliefert [1].

---

[1] Erich Schmidt, Lenziana, pag. 16. f. — In den ungedruckten Papieren des Moskauer Predigers Jerzembsky — so teilt Froitzheim mit — fand sich folgende Notiz: « Anmerkungen übers Theater, von Gœthe verstümmelt. Es waren vier Vorträge gegen die Trinitätslehre des Aristoteles als Beitrag zur Dramaturgie Shakespeares. Vorrede vom Herausgeber.» (Froitzheim, Lenz und Gœthe, pag. 14). Nun findet es Froitzheim für «wahrscheinlich, um nicht zu sagen sicher», dass Gœthe der Herausgeber ist, der übrigens den Verfasser einen «Dilettanten» nennt.

Von anderer Seite (Gœthes Werke, Bd. 38, pag. 287) wird diese Ansicht als «aus der Luft gegriffen» bekämpft: «der irrsinnige Moskauer Lenz» habe dem Prediger obige Notiz in die Feder gegeben.

Nun muss betont werden, dass beide Ansichten nicht bewiesen sind. Die Notiz ist da, und es ist, wenn man Lenzens Briefwechsel über die Entstehung seiner Schriften liest, die «Wahrscheinlichkeit» wohl eher bei Froitzheim. Gœthe hat mit Lenz gerade über das Thema der «Anmerkungen» sich eingehend unterhalten, wie er selbst berichtet (im Anhang zu Wagners Mercierübersetzung, Jubiläumsausgabe, Bd. 35, pag. 43 f). Eine Korrektur bei der Herausgabe wäre deshalb nicht undenkbar. Sicheres wissen wir nicht.

Es ist nun gewiss nicht zu leugnen, dass Gœthe sicherlich dem neuen Bekannten Lenz entweder direkt oder durch das Medium des Salzmannschen Kreises jene herderschen Ideen zuströmen liess, die ihm vor wenigen Monaten sprudelnd reiches Leben in die Seele gegossen hatten. Der Einfluss Herders auf die « Anmerkungen » ist ja so gross, dass er den Untergrund bildet, auf dem sich die lenzischen Gedanken aufbauen. Schon 1767 in den « Fragmenten » und 1769 in den « Kritischen Wäldern » hatte Herder die nervenvolle Stärke der deutschen Sprache gerühmt, sie mit Hamann den Genius unserer Literatur genannt und die Befreiung vom römischen Joche gefordert. Schon damals war ihm Shakespeares Grösse offenbar geworden mit all den Zaubersprüngen der Phantasie. Volksmässige, nationale, individuelle Kunst war damit schon dem übertriebenen Græzismus entgegengetreten, die Bibel und die Lieder der grossen dichtenden Volksseele dem durstigen Künstlergeist nahe gerückt worden. Eine andere Frage ist jedoch, ob der eben einem fast ausschliesslich französischen Bildungsgang entrissene Gœthe, der in Leipzig mit Winkelmanns Freund Öser intim verkehrt hatte, schon spezifisch gœthische Keime in Lenzens empfänglich weiche Seele gelegt hat. Man muss mit « nein » antworten. Mögen selbst die « Anmerkungen » ganz oder zum Teil nach dem Erscheinen des Götz entstanden sein, im Geiste des Götz sind sie doch nicht verfasst. Aus ihnen spricht eine andersgeartete Natur, die originelle Gedankenwelt des kleinen Livländers, die er sich allerdings nicht lange zu erhalten vermochte. Man ist nach eingehendem Studium der Vorträge nicht berechtigt, ihren Verfasser kurzweg unter das literarische Schubfach der « Gœthianer » zu stecken, indem man ihn mit Karl August und Hermann Hettner einen « Affen Gœthes » nennt. Ge-

rade im Sturm und Drang ist es nicht ratsam kategorisch zu klassifizieren oder etwas als ein Neutrum zu erklären, weil man es nicht deklinieren kann. Das aus dieser Periode mächtig hervortretende Gebot der Individualität mahnt zur Vorsicht, und Lenz war nach Gœthes treffendem Ausdruck das « undefinibelste Individuum.»

« Eine prägnante Formel für sein Wesen wird man nie finden » sagt deshalb Sauer. Fast möchte man ihm recht geben. Lenz kämpfte als Stürmer und Dränger mit extremer Schärfe gegen jegliches System, gegen alle Regeln und suchte doch andererseits die Grundlinien seiner neuen Kunst zu verfolgen. Unbeschränkte Freiheit des dichterischen Genies, Originalität, verlangte er und wollte doch die Grenzen des Trauerspiels abgesteckt sehen und wies mit unduldsamem Befehle auf die Charaktertragödie hin. Ein Gott schafft im Busen des Dichters, das war auch seine Überzeugung, und doch sollte dieser Gott nachsehen, wie das deutsche Volk, wie Hans Sachs und Shakespeare ihre Gestalten formten. Mitten im Sturm der Leidenschaften konnte Lenz eine durchsichtig klare Sprache bewahren, mitten im Drang der Ereignisse eine unerklärliche Ruhe finden; während er sich mit den verwegensten Zukunftshoffnungen trug, hat er ironisch lächelnd seinen Platz im Genossenkreis festgesetzt, als ob er es später an einem Fremden täte. Er sprach vom früchtelosen unrühmlichen Ende, da er in scheinbar gesundester Blüte stand und hat mitten in der Verherrlichung seiner Dramen selbst ein präzises ablehnendes Urteil gefällt.[1] Er schrieb eine Schrift « Über unsere Ehe », in der er sich Gœthe

[1] Lenz an Merck im März 1775. — Vergl. Lenzens Gedichte, hg. v. Karl Weinhold, pag. 164 f.

gleich gestellt fühlte, er kletterte mit diesem auf die steilsten Gipfel des Parnasses und erkannte doch bald darauf, dass er nur gross ahne und nichts leiste. Er wagte sich an den Tisch der Weimarer Götter und erhob seine Augen zum Höchsten und fühlte sich doch im nächsten Augenblick als den belachten Tantalus, der sich mit schneidender Bitterkeit abwendet und in die Einsamkeit vergräbt. Eine unbändige Spottlust konnte er an seinen nächsten Freunden ausüben, aus aufrichtigster Trauer ein satirisches Lächeln gebären, lange Vorbereitungen in einem leichtsinnigen Augenblick vernichten. Er war ein wilder Stürmer und hatte doch Sehnsucht nach Ruhe, ein typischer Vertreter seiner Periode und wies doch über sie hinaus.

Es gibt Menschen, die zur Tragik des Lebens notwendig bestimmt sind, weil ihr Geist und ihr Körper, ihr Wollen und Können, ihre Phantasiewelt und Wirklichkeit in einem fast lächerlichen Missverhältnis zueinander stehen. In ihnen lebt eines auf Kosten des andern. Die Kräfte und Triebe bekämpfen sich wie zwei feindliche Brüder, wie unähnliche Zwillinge, und in dem Bewusstsein, dass dieser widernatürliche Kampf nicht lange dauern kann, mit krampfhafter Überstürzung. Ruhe und Harmonie bleiben ihnen Gegenstände hoffnungsloser Sehnsucht, und nur eines ist ihnen gewiss: der Ruin des geistigen oder physischen Menschen und dahinter die Ruhe der Auflösung.

Ein solcher war Lenz, das heterokliteste Geschöpf einer fieberhaften Zeit, der Werdeperiode unserer modernen Literatur. Mit den überreizten Nerven seiner reichen, aber zerrissenen Natur, mit dem unheimlichen Seherblick gerade für das Krankhafte in sich und seiner Zeit hatte er sein Ende jahrzehntelang vorausgesehen. Und zwischen leichtsinnigem Spott und verzweifelter

Angst rief er seinem Körper zu, der explosiven Gewalt seines Geistes und mehr noch der Zeitideen zu widerstehen. Die kranke Hülle vermochte es nicht, und Lenz spielte nur zu rasch die letzten Szenen eines frühen Trauerspiels.[1]

Als eine weiche, sensitive Natur trat Lenz in die Sturm- und Drangbewegung der Strassburger Zeit und wurde von ihr unwiderstehlich fortgerissen, um so mehr, als er die tieferliegende Berechtigung ihrer tumultuarischen Erscheinung mit einer Klarheit erfasst hatte, die all seinen Genossen mangelte. Viel weniger als die andern packte ihn die rein gefühlsmässige Begeisterung, wie sie sich etwa in Gœthes Shakespearerede kundgab. Er wusste schon, was er wollte, er kannte schon den Weg, den er einschlagen musste, nachdem er sich mit den Grundideen der neuen Bewegung vertraut gemacht hatte, und skizzierte ihn in den «Anmerkungen». Er war ein Frühreifer und stand als solcher Gœthe ebenbürtig gegenüber, aber ohne dessen ungeheure Entwicklungsfähigkeit im Busen. Und als sich Gœthes Weg immer mehr und mehr verbreiterte, als er aufsteigend in ungeahnte Höhe führte, da offenbarte sich erst Lenzens unglückselige Natur: er war ein Talent und kein Charakter.

Nur sein Intellekt, seine geistige Persönlichkeit war fähig, die Bewegung der Literaturrevolution, die er selbst mit hervorgerufen hatte, in sich aufzunehmen. Rein menschlich, physisch, war niemand weniger veranlagt, Stürmer und Dränger zu werden als Lenz. Wie ein harmloser Knabe steht er zwischen den prächtigen Gestalten Gœthes und Klingers, die den «rheinischen Most» lachend und masslos zu sich

[1] Lenzens Gedichte, pag. XXII.

nahmen und nehmen konnten. Lenz hatte es ihnen gleichtun wollen, er hatte sich gezwungen, aus sämtlichen vereinigten Kräften im Leben und in der Dichtung nach Hamanns bewundertem Wort Mensch zu sein, Mensch im Sinne des Sturm und Drangs. Er hatte gleich Gœthe ein Prometheus sein wollen, da er doch nur ein Ikarus war.

Ein feines, zugespitztes Gesichtchen, ein scharfer, still lauernder Blick und die liebe Mutter Natur im Herzen und auf der Zunge,[1] so nahte sich Lenz blöde, schüchtern, bescheiden dem Fremden, und niemand vermutete in ihm den revolutionären Verfasser des «Hofmeister» und der «Soldaten». Alle, die ihn näher kennen lernten, mussten einsehen, dass hinter der unscheinbaren Gestalt des zappeligen Pastorsohnes kein Löwenblutsäufer steckte, dass in dem beweglichen Gesicht keine Willenskraft die Züge beherrschte. Man vermutete einen starken, kraftvollen Menschen und fand einen duldenden, liebevollen, der von den andern mit Schonung und mit Gelassenheit von den meisten Dingen redete.[2]

Charakeristisch ist, dass er den Frauen stets als eine zärtliche, empfindsame, bescheidene, als eine seraphische Seele vorgekommen ist.[3] Ihm haben sie sich gern vertraut, mit ihm geplaudert und seine Ergebenheit freundlich lächelnd aufgenommen; aber den Mann haben sie nie in ihm empfinden können. Und Lenz, der überreizte Phantasiemensch, der nach Liebe dürstete, hat mit jeder Frau, die sich ihm so nahte, eine kleine Tragödie durchleben müssen. Wir können darüber die Achsel zucken, ihn kostete es

[1] F. Waldmann, Lenz in Briefen, Zürich 1894, pag. 19.

[2] Gœthe-Jahrbuch, Bd. II, pag. 392.

[3] Lenz in Briefen, pag. 23, 25, 32. — Vergl. Euphorion, Bd. II, pag. 531.

das Lebensglück. Die Männer aber haben schliesslich doch nie mehr als ein kapriziöses Kind in ihm gesehen, das vom Schicksal wunderlicherweise mit einem eigenartigen Genie begabt worden. Und als sich sein Geschick zu besiegeln begann, haben sie den Menschen verachtet und das Talent vergessen.

2. Genie.

Bildung und Humanität, das waren die Ideale derjenigen gewesen, die im 18. Jahrhundert den lebendigen Teil der Gesellschaft ausgemacht hatten. Bildung und Humanität als Grundlage fortschrittlichen Volkswohles, das war auch schliesslich Herders Bestreben gewesen; denn man war sich mit klugem Verstande bewusst, dass eine Besserung der Zustände nur aus den breiten Massen des Volkes aufwachsen könne. Schon im gottschedschen Zeitalter aber hatte man versucht, auch der Kunst die Grenzen weiter zu stecken. Addison, der geistige Vater der moralischen Wochenschriften, hatte auf Homer und Shakespeare zugleich, auf die Bibel und das Volkslied hingewiesen. Und in Rabener hatte die Gesellschafts- und Staatskritik bescheiden angefangen, durch die Werke der Literatur anzudeuten, wie unendlich vieles das Programm eines aufwachenden Bürgertums enthalten müsse. Das Drama wurde allmählich immer mehr die Kunstgattung, worin die neue Zeit ihre frühesten Vorläufer sprechen liess. Als moralische Anstalt, als Kanzel, stellte man die Bühne in den Dienst des dritten Standes, seine Leiden zu gestalten, seine Wünsche leise dazwischen treten zu lassen. Die Liebe zur weisen vorbildlichen Natur tauchte vor dem staubigen Büchergelehrten auf. Das Recht der Phantasie

und der Sehnsucht hatten die Schweizer als göttliches Gnadengeschenk vor allem für den Künstler gefordert. Der Wissensdrang, der Durst nach Erkenntnis machte sich immer deutlicher bemerkbar; Polyhistoren waren es gewesen, die den mächtigen Einfluss auf ihre Zeitgenossen ausgeübt: Gottsched, Haller. Lessing, Vorläufer des weltumspannenden Universalismus Gœthes. Der Mensch wachte neben dem Untertan auf.

Überall Ansätze, überall Keime zur Befreiungstat. Und nur in einem blieb man der getreue Sohn seiner Zeit: man erwartete die Besserung der Verhältnisse mit einem scheuen Aufblick zu den Palästen von dem leisen Siegesschritt der Vernunft. Sachte und immer vernünftig! war die Losung. Mit dem Namen Vernunft zierten sich die Wochenschriften. Ein heimliches Wühlen im guten Sinne war's, ein verstecktes und wohl auch furchtsames Waffentragen für die Zukunft. Gute Väter bereiteten da für Kinder und mehr noch für Kindeskinder den Boden und hofften für sich nichts.

Da wagte die Kämpfernatur Lessing den Streit wider die Zagen und Allzuängstlichen, ohne aber die weise Regelung der Dinge aus der Hand zu geben. Und dann ertönten die orakelnden Sprüche Hamanns und verkündete Herder seine alle Nebel der Zukunft ahnungsvoll durchdrindenden Ideen einer Jugend, die bereit war, alle Fesseln auf einmal zu sprengen. Die universelle Revolution des Sturm und Drangs stand auf, die in einer literarischen Bewegung gipfelte und als solche allein wirksam blieb.

Talente waren es; weil sie aber Grosses wollten, nannten sie sich «Genies». Kraft sollte ihnen die Beharrlichkeit ersetzen, Fähigkeit und Begabung die Weisheit. «Was ersetzte bei Homer die Unwissen-

heit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht, und was bei einem Shakespeare die Unwissenheit oder Übertretung jener kritischen Gesetze? Das Genie ist die einmütige Antwort.»[1] Das Genie ist das Undefinierbare, das rätselhaft göttlich Geborene und trägt einen Abglanz von Gottes Eigenschaften in sich. Es darf alles wagen, und die sich ihm entgegenstellende Welt hat immer Unrecht. Ein Ausfluss des Individualitätsbewusstseins ist die Lehre vom Genie und als solcher eben göttlich. Denn Gott, das höchste Wesen, ist ihnen «im eigentlichsten Verstande ein Individuum, das nach keinem andern Masstabe, als den es sich selber gibt, und nicht nach willkürlichen Voraussetzungen unseres Vorwitzes und unserer naseweisen Unwissenheit gedacht oder eingebildet werden kann.»[2] Müssen, aus innerster Natur heraus handeln und gar nicht anders können und wollen, das ist göttlich und höchste Freiheit. Und genau so handeln, wie es diese innerste Natur verlangt, rechenschaftslos und leidenschaftlich, das ist Religion. Denn Gefühl ist alles und innere Offenbarung. Im Gefühl liegt die höchste Einheit des Menschen, in ihm schlingen sich Sinnlichkeit und Geist, die beiden Seelen in des Menschen Brust, Realismus und Idealismus, Natur und Kunst in eins. Die ergrübelte Vernunft des 18. Jahrhunderts ist unsinnig: die geregelte Weltweisheit artet von einer allgemeinen Wissenschaft des Möglichen zu einer allgemeinen Unwissenheit des Wirklichen aus.[3] Möglich ist die ferne bessere Zukunft, unerträglich in Kunst und Leben die wirkliche Gegenwart.

---

[1] Hamanns Schriften, Bd. II, pag. 38.

[2] Ebenda, Bd. VII, pag. 418.

[3] Ebenda, Bd. III, pag. 251, Bd. IV, pag. 143.

Bei ihrem Gottesbegriff war es selbstverständlich, dass die Stürmer und Dränger die Kunst in engsten Zusammenhang mit der Religion brachten, wie sie sich ihnen darstellte.[1]

Hamann liebte das Christentum als eine Lehre, die seinen Leidenschaften angemessen sei, die keine Salzsäule, sondern den neuen Menschen verspreche, die Religion unendlicher, verzeihender Liebe.[2] Schon er spricht das kühne romantische Wort, dass er, zwischen schwärmerischen Aberglauben und vernunftsmässig abgewogene Glaubensformeln gestellt, den Aberglauben wählen würde.[3]

Aus solchen Ideen, die in den jugendlichen Köpfen des Strassburger Kreises gärend wogten, sind die « Anmerkungen » hervorgegangen. Uns interessiert die spezifisch lenzische Färbung, die sie in dieser Schrift erhalten haben.

Den innigen Zusammenhang von Genie und Religion dehnt Lenz auf alle Menschen aus. Von jeher seien die Gemütsbewegungen, die Empfindungen und Leidenschaften der Menschen auf ihre Religionsbegriffe gepfropft gewesen. Ein Mensch ohne Religion habe gar keine, einer mit schiefer Religion notwendig eine schiefe Empfindung. Der Dichter vor allen aber, der nicht in der Religion seines Volkes gegründet stehe, sei geringer zu achten als ein Messmusikant.[4] Lenz schliesst daraus auf die grundsätzliche Unrichtigkeit, das Drama des griechischen Volkes, der antiken Religion, nachahmen zu wollen. Davon später.

Der Verfasser der « Anmerkungen » nimmt den Begriff Genie nicht so allgemein wie seine Genossen.

---

[1] Hamanns Schriften, Bd. I, pag. 246.
[2] Ebenda, Bd. I, pag. 437.
[3] Ebenda, Bd. II, pag. 16.
[4] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 226.

Er sucht ihm differenzierend näher zu kommen und für das poetische Genie eine höhere Sonderstellung aufzufinden. Dabei gelangt er zu Ergebnissen, die uns bei einem Stürmer und Dränger stutzig machen müssen.

Er nennt vorerst « diejenigen Köpfe Genies, die alles, was ihnen vorkommt, gleich so durchdringen, durch und durch sehen, dass ihre Erkenntnis denselben Wert, Umfang, Klarheit hat, als ob sie durch Anschaun oder alle sieben Sinne zusammen wäre erworben worden. Legt einem solchen eine Sprache, mathematische Demonstration, verdrehten Charakter, was ihr wollt vor, ehe ihr ausgeredet habt, sitzt das Bild in seiner Seele, mit allen Verhältnissen, Licht, Schatten, Kolorit dazu.»[1] Im Auge trägt dieses allgemein menschliche Genie, das Lenz Genie der Weltweisheit, der Kultur im Grossen nennt, seine allumfassende Begabung.[2] Es ist berufen, die politischen und die sozialen, die wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Kulturzweige zu pflegen. Es erkennt den Wesenskern der Dinge mit einer erstaunlichen intuitiven Klarheit, es durchdringt die Hüllen und forscht hinab ins Innere der Natur. Nicht fünf Sinne wie dem Durchschnittsmenschen vermitteln ihm das Bild der Erscheinungswelt, sondern sieben, und sieben Geister schreibt das Evangelium Johannes Gott zu.

Diese geniale Veranlagung ist die Grundlage, die conditio sine qua non für das künstlerische, das poetische Genie. Aber sie macht dieses noch nicht aus. Der Dichter wird erst geboren durch einen intensiveren göttlichen Funken, durch die « Folie, was Horaz vivida vis ingenii und wir Begeisterung,

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 207.

[2] Ebenda, Bd. II, pag. 205.

Schöpfungskraft, Dichtungsvermögen oder lieber gar nicht nennen.»[1]

Lenz bewegt sich hier ganz in der literaturrevolutionären Scheu seiner Genossen, wenn er nur allgemeine Ausdrücke für das innerste Kräfteleben des dichterischen Genius zu finden vorgibt, wenn er das eigentlichste Wahrzeichen des Künstlers nicht nennen mag und nur verehrend vor dem Heiligtum niederkniet. Dieser theoretisierende Stürmer hat es aber doch nicht lassen können, immer und immer wieder an das Problem heranzutreten, Andeutung um Andeutung fallen zu lassen, damit man von selbst darauf gestossen werde, was er dahinter vermute, ja wisse.[2] Stets von neuem führt er uns verbundenen Auges in den heiligen Hain bis zur verborgenen Opferstätte und wünscht, dass unsere Füsse die Pfade ahnen mögen, die das Sturm und Drang-Empfinden dem neugierigen Auge verbirgt.

Darin war die Literaturbewegung einig: Shakespeare ist das grösste Genie der neuen Geschichte. Wenn wir nun untersuchen, was die Stürmer und Lenz besonders an Shakespeare vor allem verehrt haben und von diesem Punkte weitere Kreise ziehen, so können wir vielleicht doch zu jenem Urquell dichterischen Schaffens vordringen, den Lenz zu suchen nie recht lassen konnte.

«Hoch auf einem Felsengipfel sitzend! Zu seinen Füssen Sturm, Ungewitter und Brausen, aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels!» so sahen seit Herder die Stürmer ihren Shakespeare. Und man hat sie bald Shakespeareaner und ihre Bewegung Shakespeareomanie genannt. Im grossen und ganzen mit

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 207. — H. Rauch, Lenz und Shakespeare, Berlin 1892, pag. 19.

[2] Ebenda, Bd. II, pag. 204.

Recht; denn in ihm sahen sie jene Titanenfigur, die Prometheus gleich unter Donner und Blitz den zündenden Funken des Genies dem Himmel entrissen hatte und dann Menschen formte nach seinem Bilde. Menschen! Er ist der grösste, das erkannten sie mit der mächtigen Liebesfähigkeit impulsiver Naturen, und sie beugten das Haupt vor ihm. Alle taten dies, aber nicht alle in gleicher Weise. Gewiss hat Shakespeares ungeheure dramatische Kunst mit elementarer Gewalt auf sie eingewirkt, sie vielfach blindlings fortgerissen. Ist deshalb ohne weiteres der Rückschluss erlaubt, als ob die Dramatik des Sturm und Drangs ohne Shakespeare notwendig eine andere geworden wäre? Suchte man nicht im Bewusstsein neuer Erkenntnis schon seit Jahrhunderten nach einem Vorbild, das alle Ideen möglichst geformt habe, und fand man sie nur in Shakespeare? Es ist für den Sturm und Drang typisch, dass er den grossen Engländer nach Lessings bekanntem Ausspruche mehr plünderte als studierte. Es ist auch bezeichnend, dass die Erkenntnis von Shakespeares Schöpferkraft zwar wohl im Sturm und Drang einen Aufschwung nahm, sich aber doch erst in der Frühromantik bis zur Vollendung vertiefte. Und wenn wir näher zusehen — wer hat in der ersten Periode Shakespeare erkannt? Herder, der einst klagend einsah, dass er kein Dichter war. Und in der Frühromantik ist es der Kritiker Wilhelm Schlegel gewesen, der Shakespeare mit unübertroffener Feinheit erfühlte. Zwei grosse Übersetzer im Sturm und Drang wie in der Romantik bilden die Höhepunkte damaliger Shakespeareerkenntnis. Die theoretische Frühromantik hat den Briten so angesehen, wie er war. Der produktive Sturm und Drang dagegen, wie er ihn brauchte.

Lenz, der talentvolle Übersetzer von Shakespeares « Loves labours lost », der einzig theoretisch denkende

Literaturrevolutionär, nimmt eine Mittelstellung zwischen Herder und Wilhelm Schlegel ein. Er ist es, der die Shakespeareerkenntnis im produktiven Sturm und Drang vertritt.

Man beachte eine kleine Stelle der «Anmerkungen»: Das Schicksal des Genies ist das traurigste aller Erdensöhne. «Ich rede ehrlich von den grössten Produkten alter und neuer Zeiten. Wer liest sie? Wer verdaut sie? Fühlt das, was sie fühlte? Folgt der unsichtbaren Kette, die ihre ganze grosse Maschine in eins schlingt, ohne sie einmal fahren zu lassen? Welches Genie liest das andere so?» [1] Lenz empfindet es fast schmerzlich: «mitten im hellsten Anschaun der Zaubermächte des andern und ihren Wirkungen und Stössen auf das Herz dringen Millionen unberufener Gedanken» auf ihn ein. Er liest eben als ein anderer, so verwandt er sich auch dem Gelesenen fühlen mag; er liest als ein selbständiges Individuum, das einmal von sich sagte: ich werde mich niemals ändern [2] und das, an seinem Wesen irre gemacht, verkam. Aber noch mehr: er liest Shakespeare als Stürmer und Dränger, als einer, dem tausend Pläne und unzählige Ideen den Kopf durchkreuzen. Und wenn beim flachen, verständnislosen Philister das Hindernis völliger Versenkung in seinen Alltagsgedanken «bis auf die Wäsche hinunter» liegt, so muss man es bei ihm in seiner eigenen produktiven Persönlichkeit suchen. Wir können Shakespeare gar nicht gründlich und wie er ist erfassen, weil wir produktiv sind. Und so schreiben die «Anmerkungen» gerade jenen die grösste rezeptive Fähigkeit zu, die, ohne die schöpferische Kraft selbst zu besitzen, mit einem genialen Blick und sieben

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 215—16.
[2] Hassencamp, Euphorion, Bd. III, pag. 540.

Sinnen die Welt durchdringen [1]. Menschen mit mächtiger Anempfindung, aber unproduktive Menschen meint Lenz damit, wie Herder einer war. Menschen, die dem Genie die Dornenkrone [2] des Unverstandenseins abnehmen und es vor aller Welt mit dem Lorbeer krönen.

Lenz aber, der sich nur als Produktiver fühlt, beweist durch diese Erkenntnis, wie viel er zugleich von einem aufnehmenden, reproduktiven Talente in sich trägt. Und wie sich alles in diesem sonderbaren mixtum compositum bekämpft, ist auch der produktive Lenz rücksichtslos und verständnislos dem theoretischen entgegentreten, wo es ihn gut dünkte.

Als Lenz die Schule verliess, soll er, für Sprachen ausserordentlich begabt, gegen zehn Sprachen sein eigen genannt haben [3]. Für uns ist nur wichtig seine Erlernung der englischen. Bevor er den Strassburger Einflüssen nahegetreten ist, hatte er schon Popes «Essay on criticism» übertragen und in Berlin vergeblich feilgehalten. Die souveräne Übersetzung des shakespareschen «Loves labours lost» mit ihrer gedrungenen und und sinnerfassenden Sprache zeigt deutlich, wie Lenz des Englischen schon völlig Herr geworden ist. Shakespeare hat ihn denn auch schon auf seinem Schulwege begleitet.

Am Schluss seiner «Anmerkungen» fällt Lenz in einen begeisterten Ton, mit dem er Shakespeares Ruhm in allgemeinen Zügen verkündet: «Seine Sprache ist die Sprache des kühnsten Genius, der Erd' und Himmel aufwühlt, Ausdruck zu dem ihm zuströmenden Gedanken zu finden. Mensch, in jedem Verhältnis

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 207.

[2] Hamanns Schrifter, Bd. III, pag. 174.

[3] H. Rauch, Lenz und Shakespeare, pag. 10.

gleich bewandert, schlug er ein Theater auf fürs ganze menschliche Geschlecht, wo jeder stehen, staunen, sich freuen, sich wiederfinden konnte, vom obersten bis zum untersten. Seine Könige und Königinnen schämen sich so wenig wie der niedrige Pöbel, warmes Blut im schlagenden Herzen zu fühlen oder kitzelnder Galle in schalkhaften Scherzen Luft zu machen; denn sie sind Menschen, auch unterm Reifrock, kennen keine Vapeurs, sterben nicht vor unsern Augen in müssig gehenden Formularen dahin, kennen den tötenden Wohlstand nicht.» [1]

Zwei Momente sind in dieser Hymne scharf herausgehoben: die Sprache und zwar als Mittel zur Darstellung des Menschen. Das erscheint Lenz vor allem als der Zweck der Tragödie: den Menschen in seinem innersten Sein, in seiner aufstrebenden Sehnsucht, zu verkörpern, zu enthüllen von den Schalen des Zufalls und des Alltags. Und diesen Menschen findet er bei Shakespeare: «Wem die Würde der menschlichen Natur nicht dabei im Busen aufschwellt und ihm den ganzen Umfang des Wortes: Mensch — fühlen lässt,» [2] der ist für Lenz als Empfindender gerichtet. Das Gefühl der heiligen menschlichen Natur muss das «residuum in unserer Brust» sein, wenn uns das Schauspielhaus entlässt. Das Interesse an dieser Natur und ihren Regungen auch unter den lächerlichsten und erbärmlichsten Zuständen, «auch unterm Reifrock», unterm Königspurpur wie unter dem löcherigen Kittel des singenden Handelsjuden, das ist es, was Lenz — mit diderotschen und mercierschen Anklängen — später den Hauptzweck des Dramas und des Dichters überhaupt genannt hat. [3] Selbst

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 229.

[2] Ebenda, Bd. II, pag. 224.

[3] Ebenda, Bd. II, pag. 336.

unter den widrigsten Umständen soll es dem Dichter möglich sein, die reine Natur des Menschen darzustellen; durch Lumpen und Hermelin hindurch muss das stille heilige Leuchten der göttlich geborenen Menschenseele scheinen. « Der Mann in seinem Fleisch und Bein, Nerven und Geist » — wie Klinger sich einmal ausdrückt — muss aus jeder Maske, die ihm seine Zeit und seine Umgebung anklebt, aus jeder Umhüllung hervortreten und uns tief und hoffnungsvoll fühlen lassen: die menschliche Natur in ihrer von Gott herstammenden Art und Form ist gar nicht umzubringen. Hinter der verzwicktesten Individualität, unter den unglaublichsten Verzerrungen und Verstümmelungen blickt ein Schein ihres Wesens hervor und lässt uns aufatmen. Aufgabe des Talents und des Genies ist es, die Menschennatur auch dort zu suchen, wo sie verdorben und verkommen erscheint unter den zufälligen und ewig wechselnden Erscheinungen der Wirklichkeit. Das ist Lenz durch und durch: ein optimistischer Idealismus, der sich in kühnster Weise erproben will, ist die Grundlage seiner Produktion.

Den Menschen sucht und findet Lenz in Shakespeare. Dramen verlangt er, welchen das « ganze Volk » mitfühlend folgen kann. Im Herzen des Volkes steigt und sinkt der Dichterruhm. Nicht um den Nachruhm verewigter Kunst soll sich der Dichter kümmern; denn wenn ihm das Volksempfinden kein dankbares Zweiglein auf die Gruft niederlegt, dann hat er seinen Dichterzweck verfehlt und sich um den schönsten Ruhm betrogen. [1] Im Volke muss er lebendig gewesen sein, wenn jemals sein Andenken der Nachwelt übermittelt werden darf. Der Dichter muss aus

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 216.

seinem Volk, aus seiner Zeit begriffen werden. Deshalb schrieb Lenz an Frau von La Roche: «Ich bitte sie sehr zu bedenken, gnädige Frau, dass mein Publikum das ganze Volk ist, dass ich den Pöbel so wenig ausschliessen kann als die Personen von Geschmack und Erziehung, und dass der gemeine Mann mit der Hässlichkeit seiner Regungen des Lasters nicht so bekannt ist und ihm auch anschaulich gemacht werden muss, wo sie hinausführen.»[1] Aber Lenz muss für sich gestehen, dass ihm die «Zirkel der feinern Welt» leider nicht so bekannt sind als die niedern, und dass seine dramatische Produktion infolgedessen beschränkt bleiben müsse.[2] Das ist es ja gerade, was Shakespeares Genie seinen Augen auf so schwindelnde Höhe erhebt: die Fähigkeit, die unendlich differenzierte Menschheit in allen Stufen und Klassen mit der gleichen genialen Schöpferkraft zu gestalten und in der Wiedergabe wirksamer zu machen, als es selbst das Leben vermag: «Cäsar ist in Rom nie so bedauert worden als unter den Händen Shakespeares.»[3]

«Ach! das grosse Geheimnis, sich in viele Gesichtspunkte zu stellen und jeden Menschen mit seinen eigenen Augen ansehen zu können»,[4] ist für Lenz das Geheimnis, ein Geheimnis der dichterischen Gestaltungskraft und des shakespeareschen Genies. Und all diese mannigfaltigen Gesichtspunkte müssen schliesslich doch aus dem Dichterauge herausgehen. Der wahre Dichter verbindet nämlich in seiner Einbildungskraft nicht nach seinem Belieben — wie die Schöngeister —, sondern er nimmt Standpunkt und dann muss er so

[1] Hassencamp, Euphorion, Bd. III, pag. 538.
[2] Ebenda, pag. 533.
[3] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 217.
[4] Hassencamp, Euphorion, Bd. III, pag. 538.

verbinden. Man könnte sein Gemälde mit der Sache verwechseln, und der Schöpfer sieht auf ihn herab wie auf die kleinen Götter, die mit seinem Funken in der Brust auf den Thronen der Erde sitzen und seinem Beispiel gemäss eine kleine Welt erhalten.[1] Wie romantisch und wie modern zugleich das klingt, brauch' ich wohl nicht zu sagen. Auf den Thronen der Menscheit sitzt der Dramatiker und hält die Erscheinungen mit göttlich gerechtem Auge an das Idealbild seines innerlich geschauten Menschen, desjenigen, den er aus dem Schöpfungsakt herausfühlt. Und durch dieses Abwägen urteilt er, ist er ein «Richter der Lebendigen und der Toten.»[2] So könnte Ibsen gesprochen haben.

Fast aber könnte man aus dem Obigen vermuten, Lenz verlange eine Kopie der Sache, blosse Nachahmung, rein naturalistische Darstellung. Diese Auffassung ist unrichtig. Ja, Naturalismus, jenes klare Durchdringen der Welt mit sieben Sinnen, ist allerdings notwendig, muss allerdings zur Grundlage von Lenzens Anschauungen erhoben werden: Poesie ist Nachahmung. Aber sie ist es nicht allein; sie ist mehr. «Die Idee der Schönheit muss bei unsern Dichtern ihr ganzes Wesen durchdrungen haben — denn fort mit dem rohen Nachahmer, der nie an diesem Strahle sich gewärmt hat.»[3]

Die Idee der Schönheit ist die letzte und fundamentalste, auf die Lenz alle übrigen schliesslich zurückführt: «der Henker mag sie definieren, ich fühle sie und jage ihr nach.»[4]

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 207.
[2] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 217.
[3] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 212.
[4] A. Stöber, Lenz 1842, Brief 8.

Wieder zeigt uns Lenz, was für ein seltsamer Stürmer und Dränger er ist. Schönheit ist ihm die höchste Idee, ihm, den man so oft einen krassen Naturalisten genannt hat. Die Sturm- und Drangperiode unter das Zeichen des Naturalismus zu stellen, war sowieso ein von Grund aus verfehltes Taufen gewesen, angesichts ihrer grossen Forderung vom Rechte der Phantasie. Ob die rücksichtslosen Neuerer im Kampfe schliesslich dazu gekommen sind, über ihr fundamentales Wahrheits- und Wirklichkeitsbestreben hinaus eine Synthese mit der Phantasie zu erreichen, ist eine andere Frage, die meist mit nein! beantwortet werden muss. Dass sie aber ihrem Wollen nach keine Naturalisten waren, ist sicher.

Was ist das nun für eine Schönheit, die Lenz meint? Den Gedanken an die «schöne Natur» mancher zeitgenössischer Poeten weist Lenz durch zahlreiche Ausfälle gegen diese zum vornherein ab. Er zieht den Karikaturenzeichner einem solchen Schöngeist vor, der sein aus dem Hirn geborenes Ideal auf einem Stück Papier abzirkelt. Lenz will kein subjektives Schönheitsideal, sondern jene Schönheit, die Objektivität in vollem Masse besitzt, die für alle Welt schön sein muss, die dem Gegenstande innewohnt.[1] Nicht jene Schönheit hat er im Auge, die dem Stoffe erst entsteigen kann, wenn dieser selbst vernichtet worden, der Seele gleich, die erst beim Hinscheiden des Körpers frei die Schwingen regt. Das ist es ja eben, was er solchen Anschauungen vorwirft, dass sie nämlich die Schönheit von den Objekten loslösen und destilliert, für sich darstellen wollen. Für Lenz gibt es keine abstrahierte Schönheit; ihm ist sie unzertrennlich mit den Erscheinungen der realen stofflichen

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 212.

Welt verbunden: sie lebt und stirbt mit ihnen. Ihm ist sie wie das funkelnde farbige Feuer des Diamanten. Sein Ideal ist die Schönheit in re.

In demselben Brief, wo sich Lenz von dieser Schönheit getrieben erklärt, ruft er aus: «Das Eine bitt ich mir aus, nicht so verächtlich von der Welt zu sprechen!» Hier liegt der Angelpunkt seiner Ideen, der Motor seiner Gedanken. Was für den dramatischen Dichter der Mensch ist, das findet der Dichter überhaupt in dem weitern Kreise des Universums. Die Welt als solche, die ganze grosse Natur in der Gesamtheit ihrer Erscheinungen ist schön. Auch die geringste der Naturformen trägt die Allgegenwart der unendlichen ewigen Schönheit in sich: im Grashälmchen offenbart sich das Geheimnis der ganzen Welt. Jeder Stoff ist an sich geeignet, die ganze Fülle der Naturschönheit zu enthüllen, ihre Idee restlos klar zu machen. Die Fähigkeit nun, den Geist der Schönheit im Stoffe nicht nur zu empfinden, sondern sich und andern durch die Hüllen des Stoffes sichtbar, durchscheinend zu machen, das ist die Tätigkeit, die «nota diacritica» des poetischen Genies.[1] Alle andern Menschen sind blind und geblendet von Furcht und Staunen; sie sehen die ungeheure Mannigfaltigkeit, die Freuden und Schrecken der Natur, den Auf- und Niedergang des Lebens und ahnen doch den tiefen Atem der Schönheit nicht, der auch im scheinbar Hässlichsten aus und eingeht. Und «nur das Genie, das, seiner Schöpfungskraft sich bewusst, den Gott trunken fühlt in jeder Natur und Gestalt der Schöpfung, nur das Genie erzittert nicht. Schau, es enthüllt sich ewig den andern ohne Furcht und fühlt in den andern den sich immer neu offenbarenden Gott.»[2]

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 207.

[2] Ebenda, Bd. III, pag. 278.

Das Genie fühlt die höhern Wirkungskreise und wirkt nachschöpferisch auf seine Weise und zeigt den Menschen das grosse harmonische Gleichgewicht in allen Dingen.

Und das Genie ist um so grösser, je durchsichtiger es den widerstrebenden Stoff dem Geniessenden des Kunstwerkes «wiederspiegeln» kann, je reiner das Licht, das es in alle Dinge zu setzen vermag, durchscheint und glänzt.

Das ist die rätselhafte Schöpferkraft des Genius in ihrer Wirkung, die sich der göttlichen nähert und die zwei mächtige Werkzeuge besitzt: im Gefühl und in der Phantasie. Gott allein erfasst die Idee der Weltenschönheit ganz; aber er hat einen Funken seines Wesens in wenige Menschen gelegt, einen Teil seines Geistes den Grössten, Hochthronenden dieser Erde verliehen: wir nennen sie eben «Genies.»[1]

Jene aber, die diese Idee der Schönheit in allen Dingen wohl ahnen und durch sie erschauern, sie aber andern in Kunstwerken nicht vermitteln können, sind die berufenen Kritiker und Kunstverständigen. Und hinter diesen steht die grosse Masse, die ohne das Schaffen des Genialen wohl kaum ahnen könnte, wie göttlich sich die ewige allgegenwärtige Schönheit in den Erscheinungen der Welt verkörpert.

Genies im wahren Sinne des Wortes hat es aber nach Lenz bisher kaum sechs gegeben.[2]

Wieder macht uns Lenz stutzig. Spricht hier ein Stürmer und Dränger, einer von jenen, die auf «Originalgenialität» so oft und so sehr pochten? Nein, das ist jener Lenz, der sich wiederum nur als Abglanz des Genies betrachtet, wie dieses ein Abglanz Gottes ist.

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 204, 207.

[2] Ebenda, Bd. II, pag. 207.

Es spricht da jener Lenz, der sich vor dem «brennenden Auge» Shakespeares schämt, jemals den Mut zum Dichten gehabt zu haben. Der Verfasser der «Anmerkungen» kennt die Grenzen seiner Begabung, die beschränkte Bedeutung seiner ganzen Epoche; er sieht in sich nicht mehr als einen Pfadsucher, der nach Neuland ausspäht, ohne es jemals als Herrscher betreten zu können: «Ich will mit Kolumbus' Schifferjungen auf den Mast klettern und sehen, wo es hinausgeht. Noch weiss ich's selber nicht; aber Land wittere ich schon, bewohnt und unbewohnt, ist gleichgültig. Der Parnass hat noch viel unentdeckte Länder, und willkommen sei mir Schiffer! der du auch überm Suchen stürbest. Opfer für der Menschen Seligkeit! Märtyrer! Heiliger!»[1] Begeistert und resignierend zugleich schliesst Lenz damit seinen ersten Vortrag übers Theater. Ähnliche Stimmung erfüllt das «Pandæmonium germanicum», wo er sich als einen guten Jungen bezeichnet, der zwar nichts leiste, aber gross ahne. Und aus diesem Ahnungsvermögen schliesst er auf seine Berufung, ein Prophet des kommenden Jahrhunderts und eines erfüllenden Dichtergeschlechtes zu sein.[2]

Wir wissen nun, welchen Standpunkt wir Lenzens dichterischem Schaffen gegenüber einzunehmen haben. Er hat sich darin über das allerdings staunenswerte Sehen und Erfassen der Dinge kaum erhoben. Er hat es selten verstanden, die Hüllen seines Stoffes in dem Sinne durchsichtig zu machen, wie er es vom Genie verlangte. Er verstand den Diamanten nicht zu schleifen, die Seele des Alls im einzelnen nicht reden zu lassen. Er hat sich wie die meisten seiner

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 208-9.
[2] D. N. L., Bd. 80, pag. 157, 160.

Genossen bemüht, die Mannigfaltigkeit der Welt in all ihrem Nebeneinander nachzuahmen. Das Bewusstsein seiner künstlerischen Unzulänglichkeit mag ihn dazu verleitet haben, mehr aber noch das Beispiel der Freunde und die naive Hoffnung des Naturalisten, mit der getreuen Wiedergabe bis in die letzten Einzelheiten die ewige Schönheitsidee miteinfangen zu können.

3. Lenz und Gœthe.

Lenz hat einmal in einem Briefe geklagt, all seine künstlerische Unfertigkeit habe ihre tiefere Ursache in der Freudlosigkeit seiner Existenz, in dem Mangel an Luft und Sonnenlicht. Und in den Selbstbekenntnissen seiner Gedichte blickt uns wie eine Schlange zwischen Blüten überall diese hoffnungslose Verbitterung an: ich bin ein Verlorener. Mit dem erzwungenen Lachen frivoler Satire, dem elegischen Tone der Resignation und dem Schrei verzweifelter Not singt er stets das alte Lied von der Zwiespältigkeit seines Wesens: « Kenn ihn, den Kranken, sein Herz ist eine Welt.» Aus diesem Herzen brannte sein Durst nach Erfüllung und Grösse, den der kranke ringende Mensch nicht einmal teilweise zu lindern vermochte. Es lag eben in seiner Natur: er hätte bei all seinem innern Reichtum vielleicht ein feiner, aber niemals ein grosser Dichter werden können. Es fehlte das Werkzeug zu dem Plan, die Maschine für die Kraft, der Mensch fehlte dem Dichter. Und so stand er anfänglich auf der Einsicht der «Anmerkungen», er wählte ein Gebiet, das er mit den Grenzen seiner Begabung leicht hätte umschliessen können: die bürgerliche, die soziale Tragödie oder wie er sie von eigenartigem, später zu

erklärendem Standpunkte aus nannte: die Komödie. Das gegenwärtige Leben, die ihm völlig vertrauten Verhältnisse und Gesellschaftschichten sind Gegenstand seiner ersten dramatischen Werke: der plautinischen Lustspiele, des Hofmeisters und der Soldaten. Nicht die grosse Welt der Helden, deren Schicksal zwischen hohem Glück und tiefer Tragik beständig schwankt, dehnt sich in diesen Dramen, sondern das enge Reich des kleinen Mannes umschliessen sie. Und mit überlegenem Lächeln geht Lenz still lauernden Blicks durch sein Gebiet, um in ihm das Richteramt des Dichters auszuüben. Er ist ein milder Richter, so mild, dass man ihn zuweilen frivol genannt hat. Diese Menschen kommen ihm alle vor wie Röhricht schwankende, hilflose kleine Wesen, die sich mit kurzem Blick und unklarem Wollen aneinander vorbei schieben und sich meist gegenseitig zu Falle bringen. Sie werden entschuldigt, und die Tragik selbst muss sich bücken, wenn sie in die niedere Stube des Bürgers oder unter das Hoftor des Landedelmanns tritt. Tragik gibt es nur, wo es Freiheit gibt. Und diese verkümmerten Vertreter des « Menschen » im 18. Jahrhundert haben sich des höchsten Erdengutes im Laufe der Zeiten entschlagen, sich der Grösse entledigen müssen, weil die Verhältnisse über sie Gewalt bekamen, sie bezwangen. Nicht sie, sondern eben diese unwürdigen Verhältnisse trifft alle Schuld, weil in ihnen selbst die Regungen der Natur zum Fallstrick werden. Die Menschen dieser Kreise können nicht anders, sind gefesselt, und was schlimmer ist, sie wissen nichts anderes. Sie leben ein begreiflich unwürdiges Leben, so lange die Verhältnisse bestehen, die die Freiheit knechten und selbst das traurige Menschendasein zur Komödie machen. Hier schwillt nun die Stimme Lenzens leidenschaftlich an, und er

zeichnet die Unwürdigkeit des gegenwärtigen Bürgerlebens in seinen verschiedenen Abstufungen und Organen mit rücksichtslosem, unerbittlichem Griffel. Er will die Scham in diesen Irregeführten wieder auferwecken, ihre Ohren der Naturstimme wieder eröffnen und den Durst nach menschenwürdiger Freiheit und Unabhängigkeit in ihnen entzünden. Sie kennen bisher die Hässlichkeit ihrer Laster und Triebe gar nicht, sie wissen nicht, wohin sie steuerlos treiben und müssen durch den Mund des Dramatikers darauf aufmerksam gemacht werden: « Ich will aber nichts, als dem Verderbnis der Sitten entgegen arbeiten, das von den glänzenden bis zu den niedern Ständen hinabschleicht, und wogegen diese die Hilfsmittel nicht haben können wie jene. »[1] Das Heilmittel ist die Stimme der Natur. Bevor die Menschen sie gehört, dürfen sie nicht als Verbrecher vor den Richter geschleppt werden, sondern als Kranke zum Arzt. « Ich vermutete einen starken kraftvollen Menschen und ich fand einen duldenden liebvollen. Ich habe mit Erstaunen an ihm gesehen, wie er eine Menge Dinge um sich hertragen kann, die ich nicht ohne Verdruss und Bitterkeit sehe; er spricht von vielen Dingen mit Schonung, die ich nicht mit Gelassenheit nennen kann », schreibt Bertuchs Bekannter Küttner, als er den Autor des Hofmeisters und der Soldaten kennen lernte. Er war erstaunt, einen solchen Stürmer und Dränger zu finden, und nicht ohne Grund.[2]

Wie ganz anders steht der Götz da: jeder Zoll Kraft, jede Bewegung erfüllt von dem trotzigsten Freiheitsbedürfnis und dem Bewusstsein innerer Unabhängigkeit, ein stolzer eisenfäustiger Held, der seinen

---

[1] Hassencamp, Euphorion, Bd. III, pag. 538.
[2] Gœthe-Jahrbuch. Bd. II, pag. 392.

Namen dem Andenken kommender Jahrhunderte eingräbt, an dem jeder Makel — eben seiner Grösse wegen — zur vernichtenden Tragik führt. Wahrhaftig ein ganzer Kerl! Und welche Fülle wollender Charaktere in diesem Drama! Das Machtweib Adelheid in ihrer dämonischen Grösse und Anziehungskraft, die Gestalten eines Selbitz, eines Sickingen in ihrer reckenhaften Stärke und dahinter ein brüllender Haufen aufständischer Bauern, die ihr erbärmliches, unwürdiges Dasein nicht länger ertragen wollen. Überall ein grosszügiger, fast dämonischer Drang nach erkannten und glühend ersehnten Rechten, überall das durchgreifende Bewusstsein, dass man sich wehren müsse und könne gegen die Unterdrücker der ewigen natürlichen Menschenrechte. Wo solcher Wille ist, da geht das Recht nicht unter, da winkt der Sieg, wenn auch der Einzelne in echter ergreifender Tragik fällt.

Der Unterschied liegt auf der Hand. Lenz und Gœthe sind genährt von den Ideen des Sturm und Drangs. Ihr Ziel ist dasselbe; aber wie verschieden sind ihre Wege. Wo finden wir in den originellen lenzischen Stücken Titanen und Helden, wo jene übermenschlichen Frauengestalten einer Adelheid und wie sie in den gleichzeitigen Dramen alle heissen? Wo ist jener starke Auftrieb einer ganzen Volkschicht nach Recht und Freiheit? Und wo ist infolgedessen die erhebende Tragik, die eben nur das Grosse ereilt? Nirgends. Ausnahmemenschen, «Kerle von besonderer Kraft» [1] sind es geradezu, die in Gœthes und Klingers Trauerspielen aufstehen. Und um solche Gestalten zeichnen zu können, dramatisierten die Stürmer und Dränger Geschichte und sahen im Historienstück Shakespeares ihr Heil.

[1] Ludwig Jacobowski, Klinger und Shakespeare, Leipzig 1891, pag. 13-14.

Lenz dagegen gibt Gegenwart. Um wahr zu bleiben, mussten die andern in eine grösser gedachte oder grössere Vergangenheit zurückgreifen: dort fanden sie die ihnen zusagenden Kerle. Und um wahr zu bleiben musste Lenz kleine erbärmliche Durchschnittsmenschen darstellen; denn die Gegenwart bot ihm nichts anderes. Dass aber Lenz im Gegensatz zu seinen Genossen in seinen ersten Werken eben die Masse der kleinen und nicht die aufragenden Gestalten der Übermenschen vorführte, zeigt gerade seine Auffassung vom Zustand seiner Zeit und von der Art, wie er sich eine Besserung vorstellte. Nicht die revolutionäre Tat einzelner rücksichtsloser Naturen gab ihm die Erwartung neuer Zeiten, sondern die in Bewegung geratende, die zur Einsicht ihrer Lage gebrachte grosse Masse. Er war kein Gœthe und kein Klinger und kannte infolgedessen das grandiose Selbstvertrauen des starken Menschen nicht; aber er ahnte den allein möglichen Weg der Befreiung durch die Gesamtheit des Volkes, das jene geringschätzten. Es liegt eine eigenartige Grösse und Schwäche zugleich in dieser lenzischen Auffassung, eine Verbindung, die sich in ihm beim Abweichen von der Haupttendenz der Bewegung immer beobachten lässt.

Als Lenz zum erstenmal erkennen musste, dass seine niedliche Figur in den Frauen zwar wohl milde Sympathie, aber niemals tiefer gegründete Liebe erwecken konnte, als Friederike Brion das Andenken des untreuen Gœthe der Anwesenheit des anhänglichen Lenz vorzog, flüchtete dieser nach dem stillen Landau. Tiefe Bitterkeit erfasste ihn, und er begann — das natürliche Heilmittel des Schwachen — die Menschen mit satirischen Blicken zu messen. In den plautinischen Lustspielen, an denen er damals arbeitete, gelang es ihm zuweilen, den bittern Spott

zum milden Humor zu veredeln. Aber wahren Trost fand er doch nur in der Natur. Da schrieb er: «An den Brüsten der Natur häng ich jetzt mit doppelter Inbrunst; sie mag ihre Stirne mit Sonnenstrahlen oder kalten Nebeln umbinden, ihr mütterliches Antlitz lächelt mir immer, und oft werde ich versucht, mit dem alten Junius Brutus mich auf den Boden niederzuwerfen und ihr mit einem stummen Kuss für ihre Freundlichkeit zu danken. In der Tat, ich finde in der Flur um Landau täglich neue Schönheiten, und der kälteste Nordwind kann mich nicht von ihr zurückschrecken. Hätt' ich doch eines göttlichen Malers Pinsel!»[1] Und als er sein Liebesgeschick in Henriette von Waldner wieder erfüllte und sich in Weimar seiner belächelten Tantalusstellung bewusst worden war, da bot ihm wiederum die Natur Zuflucht und Trost in der Waldesstille von Berka. Und wieder regte sich der Stachel des Kleinen: Spott und Satire, die ihn dann aus Weimar forttreiben sollten.

Gœthes stärkere Seele steht der Natur persönlicher, losgelöster gegenüber als sein Jugendfreund Lenz. Werther zeigt dies. So lange dieser nicht unglücklich ist, so lange sein Herz, wenn auch zagend, hoffen kann, so lange er die Harmonie seiner und Lottens Seele in den Wellen der Musik erkennt, trägt er sein Denken in die Natur und lässt das Grashälmchen reden. Und wenn er mit Lotten seelisch vereint hinausblickt in die Landschaft, scheint ihm Ossians flatternde Gestalt über den Boden hinzuschreiten und des Dichters Mund aus Busch und Fels zu sprechen. Wenn er sich jedoch sagen muss, dass das geliebte Mädchen einem andern unabänderlich zu eigen sein werde, wenn der eindringende Schmerz seine Seele

---

[1] A. Stöber, Lenz, Brief 9.

austrocknet, dann ist auch die Natur trostlos und stumm geworden, einem versiegten Brunnen gleich der dem « verlechzten » Eimer nichts mehr zu geben vermag. Die Natur ist für den individualistisch starken Gœthe nur der Resonanzboden seiner eigenen Gefühle, des Lebens und des dichterischen Schaffens. Es ist immer von uns oder andern in sie hineingelegt worden, was wir aus ihr wiederklingen hören.

Lenz fühlt die Mutterschaft der Natur in sich viel intensiver. Ihm spricht im Dichter als dem Spiegel, dem Echo des Weltgeistes nur das, was die grosse Natur im Gewaltigen wie im Lieblichen ausdrückt. Das Genie ist nur der Wiederhall ihrer geheimnisvollen Stimme, der Interpret ihrer ideenreichen Musik, die von Anbeginn in ihr war, und immer in ihr sein wird, wenn auch keine Menschenseele sie verstehen könnte. Und nun erst bemerken wir, wie Lenzens Genielehre etwas Weiches, Rezeptives in sich trägt: das Genie ist nicht neuer Ideen fähig, seine geniale Schöpferkraft offenbart sich darin, wie es die grosse Naturidee erfasst und die Musik des Weltalls aus dem einzelnen — und das ist das Grosse — voll und ganz wiederklingen lässt.

Lenz hat einmal geschrieben: « An mir ist von Kindesbeinen ein Philosoph verdorben, ich hasche immer nach der ersten besten Wahrscheinlichkeit, die mir in die Augen flimmert, und die liebe, bescheiden nackte Wahrheit kommt dann ganz leise von hinten und hält mir die Augen zu.» So geht es nach ihm jedem richtigen Dichter, der keine Idee haben kann, ohne dass sie eine bestimmte, der Wirklichkeit entnommene Form hat. Dass es Lenz nur selten gelang, sein Dichterideal zu verkörpern, liegt in der Beschränkung seiner Begabung. Seinen tiefen Blick hat er aber doch in den besten Augenblicken be-

wiesen, da er aus dem kleinsten Ding ein Geniestück machte[1] und in einer Strophe, einer Figur, einer Situation — « sublimiora » nennt sie Gœthe — blitzartig ein verblüffendes Können, unerschöpfliche Produktivität offenbarte.

Ich glaube hier kurz skizziert zu haben, wie verschieden Lenzens Veranlagung von derjenigen Gœthes ursprünglich gewesen ist. Man kann nur bedauern, dass sie sich im Strudel der Literaturrevolution nicht zu halten und auszubilden vermochte. Denn mit dem Erfolg des Götz und des Werther verschwindet sie immer mehr unter einer Manier, die mit der Art seines grössern Freundes eifersüchtig wetteiferte.

Alle, die sich mit Lenz beschäftigt haben, müssen erkennen, dass Lenz zwar mittelbar und im letzten Grunde an seiner eigenen Schwäche, unmittelbar aber im Schatten Gœthes zugrunde gegangen ist. Man hat mit Unrecht daraus geschlossen, dass Lenz einfach eine verblasste Kopie des grossen Dichters, sein « jüngeres Brüderchen in kleinere Form gegossen »[2] und zum vornherein bestimmt gewesen sei, an dem Gefühle eigener Ohnmacht zu verderben. Lenz hatte seine eigene Bahn von Jugend auf vorgezeichnet gehabt, sich nicht verändert, war immer mit dem Kopfe — wie er sich einmal äusserte — gegen die Wand des bisherigen Kunstideals gerannt. Von Bodmer und Breitinger über Klopstock und mit den Schätzen eines Herder und Shakespeare zu Diderot, das war seine Richtungslinie gewesen, die dann Gœthe unterbrach. Denn an diesem und nicht an Shakespeare hat er sich vernichtet. Nicht die dichterische Grösse war es in erster Linie, die ihm verderblich sein konnte,

---

[1] Lenz in Briefen, pag. 38.
[2] Ebenda, pag. 19.

sondern die attrativa einer dominierenden Persönlichkeit, nicht die Werke Shakespeares, sondern die lebendige Gestalt Gœthes. Und nicht von der Begrenzung seiner Begabung ging sein Verhängnis aus, sondern von der widerstandsunfähigen, leicht entflammten Schwäche seines Charakters. Während sein Wollen mit seinem Können rang, geriet er unter die Füsse einer genialen Erscheinung, die scheinbar spielend das höchste Können entfaltete. Während sein Herz nach Grösse dürstete, sah er Gœthe in all seiner stolzen Zuversicht, in all seinem Selbstvertrauen, sah einen Kerl wie Götz, einen heldenhaften Selbsthelfer, aus Gœthes Busen steigen und hoch aufragen über das Volk. Was waren die Hofmeister und Studenten, die kleinen Leute aus Land und Stadt, die Soldaten und die Krämer daneben? Und dabei rief Lenzens ganzes Innere nach dem Menschen, nach der künstlerischen Gestalt, die den Typus Mensch in all seiner Reinheit und Göttlichkeit, in der zwingenden Gewalt inneren Wertes, in der Entwicklungsfähigkeit und Grösse zum vollendeten, aber individuellen Ausdruck brachte.

Von jenem Augenblick an, wo im neuen Menoza die deutlichen Spuren der gœtheschen Art zutage treten, ist es um Lenzens originelles Schaffen getan. Unaufhaltsam verlor er sich an das ihn mächtig und immer mehr überragende Talent Gœthes. Seine Werke werden kaum mehr als Varianten der gœtheschen, von jenen nur geschieden durch den Abstand an Kraft und den immer deutlicheren Stempel eines zerrütteten Geistes. Nicht nur das angestammte Gebiet seines feinäugigen Könnens hatte er damit verlassen, sondern seinen ganzen Plan vernichtet, wie er sich das Aufblühen einer organischen Kunst, aus den Säften der Zeit und des Volkes stetig wachsend, ge-

dacht hatte. (Siehe unten S. 125 ff.) Einem Betrunkenen gleich, der sich seines Taumelns wohl bewusst ist und es doch nicht vermeiden kann, stürzte er sich in die Bahn Gœthes. Der Wahnsinn machte dann ein grausames Ende.

So erklärt sich seine wachsende Bitterkeit gegen den Weimarer Grossen, als er nach seinem ersten Anfall von Geistesstörung die Trübung seines einst so blitzenden Geistes nicht mehr bannen konnte. So versteht man auch seine hoffnungslose Bitte, die uns Gœthe in einem Briefe an Charlotte von Stein überliefert: man möge ihn doch nur in seinem Wesen lassen. Wenn aber Lenz hernach — wie einige seiner Biographen — Gœthe gegenüber eine zwar begreifliche, aber nichtsdestoweniger ungerechte Animosität an den Tag legte, so übersah er, dass Gœthe schuldlos, kraftvoll und grossartig wie eine Naturerscheinung seinen Weg gegangen, in den Lenz hineingerissen worden war aus Mangel an Durchsetzungsfähigkeit und künstlerischem Eigenwillen.

4. Die drei Einheiten.

(« Innere Form. »)

Vorträge gegen die Trinitätslehre des Aristoteles nannte der Moskauer Prediger Jerzembsky die «Anmerkungen». Diese Meinung ist die Auffassung der Meisten. Daneben will man in den aphoristischen Vorträgen einen deutlichen Beitrag zur « Shakespeareomanie » erkennen.

Dass nun Lenz keine deutschen Shakespeares wünschte, hat er zu Beginn seiner Vorträge ausdrücklich betont,[1] und seine fast bürgerlich zu nennende

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 203.

Verwendung Shakespearescher Art ist in seinen interessantesten, von Gœthes Götz unabhängigen Werken, im « Hofmeister » und den « Soldaten » sprechend genug. Auch in diesem Punkt hat er später seine Meinung noch deutlicher ausgesprochen. Ich komme darauf zurück.

Unrichtig ist es ferner, wenn man den Kampf gegen die drei Einheiten des Aristoteles als Grundtendenz der « Anmerkungen » hinstellt, wenn man überhaupt die Regellosigkeit als das Kennzeichen der Sturm- und Drang-Dramatik in die vorderste Reihe rückt. Diese Periode unserer Literatur war der geschlossenen Form nicht unbedingt feindlich gesinnt, sondern sie stand ihr höchstens gleichgültig gegenüber. Und dabei handelt es sich nicht einmal um « die » geschlossene Form, sondern nur um die bestehende der drei Einheiten. Weil man die Vertreter der Literaturumwälzung gerade auf dem äusserlichen Gebiet der Technik als dem sichtbarsten angriff, mögen sie dann auch darin, wie es in jedem Streit geschieht, bewusst extrem geworden sein. Nur weil man Aristoteles gegen sie ausspielte, befehdeten sie ihn.

Formlos nannten die Gegner das Drama des Sturm und Drangs, formlos nannten es später auch die Klassiker. Viel treffender wäre allerdings der Ausdruck « noch nicht geformt » gewesen. Formlosigkeit war aber den Tadlern nicht mit Unrecht gleichbedeutend mit Hässlichkeit; denn sie waren der Überzeugung, dass des Schönen erstes Erfordernis das Bedürfnis der Grenze sei.[1] Wie schon angedeutet, hatte man dabei einerseits stets ausser acht gelassen,

---

[1] K. Rosenkranz, Ästhetik des Hässlichen, Königsberg 1853, pag. 54.

dass die Bewegung des Sturm und Drangs eine beginnende, anbahnende war, dass etwas Werdendes und deshalb notwendig Unvollkommenes sich in ihr aussprach. Und andererseits hätte man angesichts mancher Erscheinung bedenken müssen: «Formlosigkeit kann die notwendige Form eines Inhalts sein, wie zum Beispiel die Unendlichkeit des Raumes eine solche erfordert; denn eine Form, also eine Begrenzung zu haben, würde gegen den Begriff des absoluten Raumes sein.»[1] Und jene unendliche Fülle des Gewollten, wie sie sich in der Sturm und Drangperiode weit mehr offenbarte als im Naturalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts — deshalb ist dieser auch formell geschlossener gewesen — konnte sich beim Bestreben, sich restlos zu offenbaren, gar keine andere Einkleidung geben als die der Mannigfaltigkeit. Man vergass damals und später beim Tadeln, dass auch die Meisterkunst Gœthes dem ungeheuren Fauststoff gegenüber ohnmächtig gewesen ist und den widerstrebenden Inhalt nicht durch eine einfache Form zu umspannen vermochte. Und da zeigte sich gerade Gœthes naiver und reiner Künstlergeist, indem er der treibenden Fülle des Stoffes keine zerstörende Gewalt antat, sondern dem Bewusstsein folgte, dass jeder Stoff seine ihm eigene Form haben müsse, dass die Begrenzung eine relative sei.

Dies war eine Ansicht, ja mehr als das: eine innerste Überzeugung, die geradezu als das Hauptcharakteristikum des Sturm und Drangs genannt werden darf. Es ist, um ein berühmtes Wort dafür zu gebrauchen, das Problem der «innern Form».[2]

---

[1] Ästhetik des Hässlichen, pag. 54-55.

[2] Minor, Euphorion, Bd. IV, pag. 205. R. M. Meyer, Euphorion, Bd. IV, pag. 445. Deutsche Literaturzeitung 1892, Nr. 5, pag. 170.

Wie merkwürdig klingt das Wort «innere» Form in einer Literaturepoche, die man krass-naturalistisch genannt hat! Gerade den Naturalismus möchte man doch gern «äussere» Form nennen; denn er gibt nur Umrisse, ohne sich darum zu kümmern, was diese Bildungen verursachte. Und seltsam, «äussere» Form könnte man auch jenes Dichtertum heissen, das die Stürmer und Dränger mit «Schöngeisterei» bezeichneten. Auch Schöngeister formen Werke, ohne sich über die treibende Kraft im Innern klar zu werden, auch sie empfinden die «innere» Form nicht. So gibt also der Naturalist «äussere» Form, indem er wahrheitsdurstig und ohne Fähigkeit, unter die Peripherie der Dinge zu dringen, die Erscheinungen der Wirklichkeit kopiert. Und so ist auch des Schöngeists Werk nur «äussere» Form, weil er die Form für etwas schafft, das längst nicht mehr da, das schon gestorben ist, weil er ein Nichts umhüllt.

Deutlich ist in den «Anmerkungen» zu bemerken, dass Lenz doch noch unendlich lieber auf dem Standpunkt des Naturalisten als des Schöngeistes stände. Beide geben leblose Kunstwerke; aber während dasjenige des Naturalisten einem Organismus gleicht, dessen ungeschlachte Glieder von der wirklich ihm innewohnenden Kraft nicht bewältigt und bewegt werden können, zeigt der Schöngeist einen zierlichen, scheinbar ungemein beweglichen Körper, dem aber niemals eine Seele innegewohnt hat. Der Naturalist hat die Wahrheit noch nicht gefunden, der Schöngeist aber lügt.

Wir sind dem Problem der «innern Form» [1] näher gekommen, es ist das Problem vom lebendigen Kunstwerk.

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 213.

Im Anschluss an Wagners Mercierübersetzung schrieb Gœthe: man soll nicht so sehr an der Technik der äussern Form, an den Einheiten des Dramas, haften bleiben und von ihnen ein Urteil über ein dramatisches Kunstwerk abhängig machen wollen, sondern bedenken, dass es eine innere Form gibt, «die sich von jener unterscheidet wie der innere Sinn vom äussern, die nicht mit den Händen gegriffen, die gefühlt sein will.»

Man hat bisher die Anregung, die Quelle zu dieser deutlichen Formulierung des Problems ziemlich nahe, bei Herder, in dessen «Hauptempfindung» gesucht. Gœthe bekennt auch — eben in der wagnerschen Mercierübersetzung —, mit Lenz über solche Dinge gesprochen und nachgesonnen zu haben. Und in der Tat, in Lenzens «Anmerkungen» spricht sich das Problem der innern Form zum erstenmal im produktiven Sturm und Drang — vor Gœthe — mit aller Entschiedenheit aus. Es ist auch typisch für Lenz, dass er das Problem, das bei Herder einen undeutlichen, lyrischen Charakter hatte, in seiner dramatischen Konsequenz energisch erfasste und seinen übrigen Anschauungen als mächtigen Bundesgenossen beigesellte.

Aber nicht Herder, nicht ein Deutscher überhaupt, ist es, dem der Entdeckerruhm eines so ungemein künstlerischen und folgenschweren Problems gebührt, sondern wie uns dieser Tage Oskar Walzel in eingehender Studie nachgewiesen hat, dem feinsinnigen englischen Ästhetiker Shaftesbury.[1] Dort finden wir den Begriff der «inward form» nicht nur genannt, sondern zur Grundlage des höchsten Schönen, der lebendigen Kunst gemacht. Bei ihm findet sich auch die schon bei Harris auftretende und bei Herder wiederkehrende Überzeugung, dass das Wesen des

[1] Jubiläumsausgabe von Gœthes Werken, Bd. 36, pag. XXVIII ff.

poetischen Geistes «Energie» sei, die Energie nämlich, sich bis ins kleinste klar, rein, harmonisch auszudrücken durch die Form, die man die «äussere», die sinnenfällige zu nennen gewohnt ist.

Mit Walzels Untersuchung ist endlich eine Geschichte dieses wie kein anderes wichtigen Problems angebahnt.

Wir haben hier festzustellen, wie sich in Lenzens streng dramatischem Empfinden die shaftesburysche Idee wiederspiegelte, wie er sie seinen Zwecken dienstbar machte. Ich hatte noch vor kurzer Zeit sein Verdienst als grösser betrachtet: es reduziert sich nun auf ein gesundes zweckbewusstes Assimilieren.

Lenz schreibt in den «Anmerkungen»: «Auf eins der aristotelischen Fundamentalsätze muss ich noch zurückschiessen, das soviel Lärm macht, bloss weil es so klein ist, und das ist die so erschreckliche, jämmerlich berühmte Bulle von den drei Einheiten. Und was heissen nun drei Einheiten, meine Lieben? Ist es nicht die eine, die wir bei allen Gegenständen der Erkenntnis suchen, die eine, die uns den Gesichtspunkt gibt, aus dem wir das Ganze umfangen und überschauen können? Was wollen wir mehr oder was wollen wir weniger?» «Was heissen die drei Einheiten? Hundert Einheiten will ich euch angeben, die alle doch die eine bleiben: Einheit der Nation, Einheit der Sprache, Einheit der Religion, Einheit der Sitten — ja, was wird denn nun? Immer dasselbe. immer und ewig dasselbe! Der Dichter und das Publikum müssen die eine Einheit fühlen, aber nicht klassifizieren. Gott ist nur eins in allen seinen Werken, und der Dichter muss es auch sein, wie gross oder klein sein Wirkungskreis auch immer sein mag. Aber fort mit dem Schulmeister, der mit seinem Stäbchen einem

Gott auf die Finger schlägt!»[1] Die Wunder eines Shakespeare sind nicht Zufall, kein je ne sais quoi, sondern hervorgegangen aus dem Skakespeare immanenten Gesetz der Einheit und gottähnlichen Genialität.[2] « Ha, wenn Mass, Ziel und Verhältnis nicht in der Seele des Dichters sind, die drei Einheiten werden es nicht hineinbringen. Hier eben ruhen die Geheimnisse der Kunst, die zu entscheiden keine verwegene Kunstlehrerhand vermögend ist. Der grosse Schlag der Haupthandlung, zu dem alle übrigen nur untergeordnet wirken, er entsteht in der Seele des Dichters wie ein Donnerschlag am Himmel; wer will dem Gang und Weg vorzeichnen? Ein unvernehmliches Krachen in den Wolken mit tausend Wetterleuchten umher hat aber noch nie eingeschlagen.»[3]

Damit stehen wir mitten im Problem der innern Form, bezogen aufs dramatische Kunstwerk. Es ist die Seelenlehre der Kunst. Vom Kunstgeist handelt diese Lehre, und er, die formende Kraft, war deshalb auch schon Shaftesbury das erste Erfordernis der Schönheit. Was ist nun in lenzischer Auffassung dieser Gesichtspunkt, der das Ganze umfängt, diese innere Geschlossenheit? Der allein vom Genie erfasste Weltgedanke in aller Dichtung und in höherem Kreise verdichtet: der Entwicklungsgedanke des reinen Typus « Mensch » im Drama. Natur — Mensch — Gott, diese ungeheure Entwicklungsreihe, welche die romantische Philosophie verkündet hat, ist schon künstlerisch formuliert worden durch das Prinzip der innern Form. Bessern diese alte Aufgabe des Dramas, heisst nun entwickeln, Besserung heisst Individualität werden, wie sie der

---

[1] Lenzens Schritten, Bd. II, pag. 213.

[2] Ebenda, Bd. II, pag. 213.

[3] Ebenda, Bd. II, pag. 339—40.

Kunstgeist träumt. Der Zielpunkt ist die Individualität Gottes, wie Hamann sie verehrt hat. Diesen unermesslichen Fortschritt machte die Kunstauffassung des Sturm und Drangs gegenüber der rationalistischen Denkweise Lessings, der die «Anmerkungen» ein Gewäsch genannt hat.

Der Mensch war von nun an der Mittelpunkt des Dramas, der Charakter in seinem Ringen zur Individualität, d. h. zur Übereinstimmung des göttlichen Triebs in der Seele mit der äussern Erscheinung, zur Harmonie der innern Form mit der äussern.

Hiermit liegt eine zweite Eigenschaft der innern Form offen. Die innere Form strebt nach der adäquaten äussern; im Problem der innern Form liegt der Wille nach klarster, deutlichster Gestaltung, der Wille zum anschmiegendsten, alle Feinheiten verratenden Stil. Die Seele soll einen ausdrucksvollen edlen Leib erhalten, den sie sich gleichsam von innen heraus bildet und treibt, bis er in allen Gliedern das ausspricht, was sie zu sagen hat.

Diese selbstverständliche Konsequenz des Problems hat denn auch schon Shaftesbury ausgesprochen. Die äussere Form wird stets genau dasjenige aussprechen, was die innere Form nicht nur in der Kunst überhaupt, im allgemeinen, sondern in jeder einzelnen, Kunstgattung nuanciert zu verkünden hat. Es ist, als ob die Hand des Künstlers in enger Parallele den Linien folge, die sein inneres Auge schaut. Es besteht, wie Walzel sich ausdrückt, eine gesetzmässige Relation zwischen äusserer und innerer Form.

So merken wir denn auch in den oben angeführten Stellen der «Anmerkungen», dass der theoretische Lenz auf eine einfache, «einheitliche» Hülle der innern Form drängt. Nicht mit tausend Wetterleuchten soll sich ihre Kraft wirkungslos vergeuden. Der grosse

Donnerschlag der Haupthandlung wird für das Drama verlangt, zu dem alle übrigen Ergänzungen zwar in lebendigem Zusammenhang, aber nur untergeordnet wirken, weniger die Form als die Nuance ihrer Farbe verkörpernd.

Wir wundern uns deshalb durchaus nicht, wir sehen nicht im geringsten eine Sinnesänderung, wenn Lenz in einer spätern Schrift gegen die sinnlose Szenenzerstreuung im neuen Stürmerdrama Stellung nimmt, wie sie sich besonders in dem weit oberflächlicheren Schaffen Klingers zeigte.[1] Was er da — ebenfalls dem Salzmannschen Kreise — vortrug, war nur eine Wiederholung dessen, was er schon in den « Anmerkungen » erkannt hatte: die unerbittliche Konsequenz des Problems von der innern Form.

Nur Gœthe hat dieses Endziel der innern Form künstlerisch erreicht, nur sein geniales Können vermochte den Willen der innern nach äusserer Form harmonisch zu erfüllen. Lenz war dazu als Künstler zu schwach; aber auch vom revolutionärsten Drama des kleinen Livländers kann man sagen, dass es auf dem Weg dazu gewesen ist.

Lenzens Blick ist stets aufs hohe Ziel gerichtet gewesen. Von diesem Standpunkt allein konnte er einmal folgenden Ausspruch tun.[2] « Es gibt zweierlei Arten von Gärten, eine, die man beim ersten Blick ganz übersieht, die andere, da man nach und nach, wie in der Natur, von einer Abwechslung zur andern fortgeht. So gibt es auch zwei Dramata, meine Lieben [wir erkennen den Strassburger Vortrag], das eine stellt alles auf einmal und ineinanderhängend

---

[1] K. Weinhold, Lenzens Gedichte, pag. 293.

[2] Erich Schmidt, H. L. Wagner. Gœthes Jugendgenosse, 1875; pag. 76. Ähnlich Dr. Johnson bei Eschenburg, Über William Shakespeare, Zürich 1806; 3. Abschnilt, pag. 121 f.

vor und ist darum leichter zu übersehen; bei den andern muss man auf und abklettern wie in der Natur. Wenn nun die Rauhigkeit der Gegend die Mühe nicht lohnt, so ist das Drama schlecht; sind aber die Sachen, die man sieht und hört, wohl der Mühe wert, seine Phantasie ein wenig anzustrengen, dem Dichter im Gange seiner vorgestellten Begebenheiten zu folgen, so nennt man das Drama gut. Und ist die Aussicht, die er am Ende des Ganges eröffnet von der Art, dass unsere ganze Seele sich darüber erfreut und in ein Wonnegefühl gerät, das sie vorher nicht gespürt hat, so ist das Drama vortrefflich: Das ist die Theorie der Dramata.»

Fast sollte man meinen, Lenz hätte hier auf den Laokoon zurückgeblickt. Einem Gemälde gleich, das Koexistierendes allein darstellen kann, steht das französische klassische Drama da: die drei Einheiten umschliessen es zu einem leicht übersehbaren, klaren Ganzen. Shakespeares Technik aber führt uns von Augenblick zu Augenblick, von Situation zu Situation, durch dunkle Gänge und über freie Plätze, von Entzücken zu Entzücken, wie durch einen geheimnisvollen reichen Garten, wie Homer uns wandelnd führt durch die Gärten des Alkinoos. Aber jeder Schritt muss uns neue Erfahrung, jede Wendung neue Bereicherung bringen; wir dürfen die Kette nie aus den Händen verlieren, die den ganzen grossen Mechanismus in eins schlingt; all diese Mannigfaltigkeit muss mit tausend Zungen von der grossen wunderbaren Einheit sprechen, die wir auf dem Höhepunkt des Gartens nach all dem Geschauten wie eine unendlich tiefe Aussicht geniessen. Und diese segensvolle Bereicherung des Gefühls, diesen Zusammenhang, dieses Zusammenwachsen mit dem Gott, der durch die Dinge wirkt, schenkt uns nur das Drama Shakespeares. Wir

schauen das Werden mit all seinen Fragen: woher, wohin? und sehen infolgedessen das Ziel, das uns das verharrende Sein nie zeigen kann.

Ich weiss nicht, ob Lessing dieses lebendige Bewusstsein des Zusammenhangs aller Wesen und Dinge mit der innern oder äussern Gottheit gemeint hat, wenn er einst gesagt: Shakespeare stehe dem Wesen der Hellenen näher als die Franzosen. Die Religion in der Kunst ist es ja im höchsten Sinne auch, was die Stürmer und Dränger unwiderstehlich zu jenem Geiste hinzieht, den wir den griechischen nennen. Aus der Religion herauswachsend, trat das griechische Drama den Erscheinungen des Lebens näher und war sich der Nähe der Götter stets bewusst; aus den verwirrenden Bildern des Tages kehrt das neue Drama wieder an den Busen dessen zurück, der alles erhält und in allem verborgen ist. Das ist die grösse Einheit in der Antike und in Shakespeare. Und dies fehlt den Franzosen und ihren « drei Einheiten ».

Im 44. Stücke der hamburgischen Dramaturgie wirft Lessing den Franzosen vor, dass sie im Gegensatz zu den Griechen auf die Nebeneinheiten der Zeit und des Orts einen gleich starken Akzent gelegt hätten wie auf die Einheit der Handlung, die der Hauptzweck der griechischen Tragödie gewesen sei. Andererseits tritt er vorahnend jenen entgegen, die durch unmässige Szenenhäufung den geschlossenen Eindruck vernichteten.

Das taten aber zum grossen Teil die Stürmer und Dränger. Jugendliche Unreife und der Stoff in seiner wilden revolutionären Gärung trieben sie dazu. Auch Lenzens Dramen sind nicht frei von diesem Vorwurf. Theoretisch allerdings hat sich Lenz stets gegen eine solche masslose Dramatik gewandt, besonders deutlich in den «Veränderungen des Theaters

im Shakespeare.»[1] Nicht aus jugendlicher Begeisterung, wie sie sich etwa in Gœthes Shakespearerede Luft macht, nicht aus revolutionärem Überschwang oder aus «Modeenthusiasmus», der schnell verrauchen kann, will Lenz Shakespeare verehrt sehen, sondern «mit der kältesten Überzeugung». Obwohl man ja einerseits zugeben müsse, dass nicht nur Shakespeare, sondern sogar schon Aristophanes und neuerdings auch Voltaire sich in bezug auf Ort und Zeit gewisser Freiheiten bedient hätten, so vergesse man doch andererseits, «dass auch Shakespeare die Veränderungen der Szene immer nur als Ausnahme von der Regel angebracht, immer nur höhern Vorteilen aufgeopfert» habe. So hat es Shakespeare im Hamlet getan, als er ihn nach England reisen liess,[2] so tat er es im Lear, um einen königlichen Menschen zu gestalten, der uns an die innersten Tiefen unserer Seele greift,[3] so tat es Hans Sachs[4] — und immer geschah es zu höherem Zweck, um des Interesses willen, das wir an der Entwicklung des Menschen nehmen. «Und je grösser die dadurch erhaltenen Vorteile waren, desto mehr Freiheit in dem Stücke dem Dichter zu gestatten, man in dem Augenblick der Begeisterung gar kein Bedenken trug. Das entschuldigt aber gar nicht junge Dichter, die aus blossem Kitzel einen grossen Mann in seinen Sonderbarkeiten nachahmen, ohne sich mit seinen Beweggründen rechtfertigen zu können, die ad libitum von einem Ort zum anderen herumschweifen und uns glauben machen wollen, Shakespeares Schönheiten beständen bloss in seiner Unregelmässigkeit.»[5]

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 335 f.

[2] Ebenda, Bd. II, pag. 336-37.

[3] Ebenda, Bd. III, pag. 193.

[4] Ebenda, Bd. II, pag. 227.

[5] Ebenda, Bd. II, pag. 336.

Zwar scheint auch Lenz in den «Anmerkungen» weit mehr für die Mannigfaltigkeit einzutreten als in den spätern Schriften der Strassburger Zeit. Aber man muss bedenken, dass die «Anmerkungen» in seiner programmatischen Form den Charakter einer Kampfrede an sich trugen und den Sturm und Drang eröffneten, während die spätern Schriften schon mitten im siegreich vordringenden Streite zur Mässigung mahnten. Und doch steht schon in den «Anmerkungen» der Satz: «Die Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien ist die Fundgrube der Natur, hier allein schlägt die Wünschelrute der Genies an. Und sie allein bestimmt die unendliche Mannigfaltigkeit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt.»[1] Er verlangt schon dort, dass uns aus den tausend Einzelheiten und Verbindungen «eine lebendige Vorstellung und ein göttlich ganzer Eindruck» erwachse.[2] Schon dort stellt er die Bedingung, dass sich die «ganze grosse Maschine in eins schlingen» müsse, und dass man die Verbindung der einzelnen Begebenheiten, «diese unsichtbare Kette», nie aus den Händen verlieren dürfe. In ein Gemälde sollen alle Pinselzüge zusammenfliessen, und die Vorstellung des Stücks werde seinen einheitlichen Wert beurteilen können: «Trost, ich wollte nicht gelesen werden. Angeschaut!»[3] «Werd ich aber vorgestellt und verfehlt — so möchte ich Palette und Farben ins Feuer schmeissen, weit inniger betroffen, als wenn eine Betschwestergesellschaft mich zum Bösewicht afterredet.»[4] Der theoretische Lenz ist also in bezug auf Aufführbarkeit kein Jude, der auf ein neues Jerusalem wartet, und wenn

---

[1] Lenzens Schriften; Bd. II, pag. 219.

[2] Ebenda, Bd. II, pag. 215, 216 vergl. 213.

[3] Ebenda, Bd. II, pag. 216.

[4] Ebenda, Bd. II, pag. 216.

der produktive gelegentlich anders spricht, so steht er im Bannkreis seiner Genossen. Schon früh ist er in Strassburg zur Überzeugung gekommen, dass die einzelnen Szenen « durchaus aneinander hängen sollen und müssen »,[1] und er macht den Genossen vom Standpunkt der innern Einheit wegen unnötigen Szenenwechsels geradezu den Vorwurf des Betrugs.[2]

Wir sehen: nicht die Lehre von den drei Einheiten kann es gewesen sein, worin der Streit für und wider Aristoteles sich gipfelte. Sie war in ihrer starren Enge nur eine Äusserung der alten Technik, die gegen das Drama der Literaturrevolution als sichtbarste getragen wurde: die zur Schau getragene Waffe der französisierenden Reaktion.

Wenn nun aber die produktiven Stürmer mit einer unzweideutigen Missachtung gegen die drei Einheiten und gegen jede massvolle Technik ihre « theatralischen Freibeutereien » begannen, so war dies nur die aufgehisste Flagge, die im Vergleich mit der Ladung des hochgehenden Schiffes bedeutungslos genannt werden muss. Diese Flagge konnte heruntergerissen werden, sobald die Landung erfolgt und die Ladung auf festem Boden gesichert war. Man beachte das lenzische Wort, das der Dramatiker und Revolutionär mitten im Kampfe streitlustig und extrem ausgerufen hat: « ob meine Stücke aufführbar sind, kümmert mich nicht! » Allerdings meldete sich das theoretische Gewissen sogleich im Nachsatze: so sehr ich ein aufführbares Drama schätze.

Gleichgültigkeit allein lässt den Revolutionär also auf jede technische Erfahrung verzichten. Wir bemerken denn auch, dass, je mehr sich die Grundprin-

---

[1] K. Weinhold, Lenzens Gedichte, pag. 293.
[2] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 237.

zipien der Bewegung Durchbruch verschafften, desto mehr auch die Frage nach den drei Einheiten in den Hintergrund trat. Selbst Klinger konnte die «Zwillinge» mit einer Beobachtung der Regeln schreiben, die nach Lessing gehandhabt schien, ohne auch nur im geringsten etwas von demjenigen preiszugeben, was tieferliegend die Forderungen des Sturm und Drangs gewesen. Mit einem Wort: die äussere Technik und die äussere Form waren dem Wesen der Bewegung nach keine Programmpunkte. Den Revolutionären einfach gleichgültig, wurden sie angesichts der grossen, die Seele des Kunstwerks berührenden Forderungen als quantité négligeable leichtsinnig über Bord geworfen. Die kühlere Theorie hat da nicht mitgeholfen. Ja, wären die drei Einheiten nicht gar so eng gewesen und als Zwangsjacke empfunden worden, so hätten auch die wildesten Revolutionäre sie zwar angesichts Shakespeares Historienstil nicht benutzt, aber auch nicht angefeindet. So aber rissen sie höhnend den Schnürleib vom Körper der Kunst, um «mutterfadennackt» das prachtvolle Spiel ihrer befreiten Glieder zu zeigen. Sie durchbrachen die äussere Form, wie man die ängstlich geschlossene Türe einschlägt, die den Eintritt ins innerste Heiligtum zu verwehren scheint. Mochten spätere Generationen oder auch nur spätere Jahre die neue Form für den neuen Inhalt suchen und finden, sie begnügten sich vorläufig damit, den Strom ihrer Ideen brausend und tobend hervorbrechen zu lassen, in der sicheren Erwartung, dass jeder Strom sein Bett sich selber gräbt.

Das Credo des Theoretikers Lenz und die Worte des Literaturrevolutionärs, die Theorie und die Praxis, gehen wie in jeder Revolution nicht völlig Hand in Hand. Lenz, dieses mixtum compositum, hatte zu-

gleich beides sein können. Er folgte dem hamannschen Befehle, die Leidenschaften als Waffen im Streite zu gebrauchen.[1] Ohne tiefen eigenen Schaden allerdings hat er es nicht gekonnt.

5. Der Zweck der Kunst.

Wenn Lenz am Schluss der « Anmerkungen » seiner Begeisterung über die klar erkannten Vorzüge Shakespeares Ausdruck gibt, erwähnt er die äussere Technik mit keinem Wort. Menschen sieht er allein, Menschen, deren « warmes Blut im schlagenden Herzen » unabhängig davon ist, ob Lumpen oder Purpur sie decken. Man muss bei Shakespeares Gestalten « in den innersten Tiefen der Seele fühlen: so würde ich zu sprechen wünschen, wenn mir etwas Ähnliches widerführe.[2] Was Lear als Mensch leidet und nicht als König, was ihn auch im Arbeiterkittel dem Elend überliefern, dem Wahnsinn preisgeben könnte: der Undank der eigenen Kinder, das hat nach Lenz Shakespeare gestaltet. Und das war von jeher das Ziel der « ewigen Kunst », dem gegenüber auch das Werk des genialsten Künstlers nur eine Annäherung bedeutet. Schon Herder hatte zu bemerken geglaubt, dass Shakespeare veralte, und Lenz verlangt schon, dass der grosse Dramatiker historisch begriffen werden müsse: «Wenn seine Helden nicht so sprechen, als sie zu unsern Zeiten würden gesprochen haben, wem suchte er sie anschaulich, wem interessant zu machen, seiner Zeit oder der unsrigen? Ist das ein Fehler, Ihr, die Ihr Studium aus ihm machen sollt? — Götter und Men-

---

[1] Hamanns Schriften, Bd. II, pag. 256.

[2] Lenzens Schriften, Bd. III, pag. 193.

schen, ist das ein Fehler? Kommt es nicht darauf, darauf allein an, wie er sich die Helden gedacht hat, nicht wie sie uns ein schielendes Nebenwort darstellt? Kann er dafür, dass wir an Nebenwörtern hängen bleiben, dass unsere Abstraktionsgabe so klein, unsere Vorstellungskräfte so dürftig sind?» [1]

Jeder Dramatiker fusst im Boden seiner Zeit. Aus ihm zieht er die Mittel, den Geist der ewigen Kunst in vergänglichen Werken zu gestalten. Die Griechen taten es mit den Formen ihrer Welt, Shakespeare mit dem Werkzeug seiner Zeit. «Wozu also die Kleinherzigkeit?» Wann wird denn endlich «der Geschmack gross, fest und edel werden und sich nicht an jeder Kleinigkeit stossen, über die die Meinungen der Menschen doch ewig geteilt sein werden?» [2]

Es liegt etwas Grosszügiges, ein von Herder herkommendes Drängen aufs Ganze, Ewige, Unverlierbare in dieser lenzischen Auffassung. Er weiss, dass Nachahmung eines Genies etwas sehr Bedingtes ist und um so weniger eintreten darf, je verschiedener die Ausdrucksmittel seither geworden sind. Er redet hier fast lessingisch vom Studium der genialen Werke, um in der notwendigen, durch ihre Zeit und Verhältnisse bedingten Verschiedenheit der Form den Geist der echten Kunst herauszufinden, der ewig ist.

Und noch mehr: es wohnt auch ein pessimistischer Zug in diesem Gedanken vom künstlerischen Schaffen. Lenz sagt sich: im letzten Grunde gibt es keine ewigen Kunstwerke, sondern nur eine ewige Kunst, deren Erscheinungsformen die Kunstwerke sind. Der Geist allein ist ewig, die Hülle kann in ihrem vollen Umfange und in ihrer vollen Schönheit nur von der-

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. III, pag. 194.

[2] Ebenda, Bd. III, pag. 199.

jenigen Zeit begriffen werden, für die, in der das Werk geschrieben worden. Die nächste schon ist seiner Sprache und seiner Ausdrucksmittel nicht mehr völlig mächtig. Was wir also aus den grössten Taten der Kunst lernen und aufnehmen sollen, das ist ihr Geist oder mit lenzischen Worten ausgedrückt: «der Geist des Künstlers wiegt mehr als das Werk seiner Kunst.»[1] Dieser Kunstgeist war bei den Griechen so gross wie bei Shakespeare; aber die Form, der Ausdruck, den er in den einzelnen Werken fand, ist uns nicht mehr so geläufig wie die Ausdrucksweise des grossen nordischen Dichters. Deshalb konnte Herder in seinem Shakespeareaufsatz die bekannten Worte aussprechen: ich stehe Shakespeare näher als den Griechen.

Den ungeheuren grossartigen Weltgedanken überhaupt ausdrücken zu können, ist schon das Höchste, was Menschengenie vermag. Ihn für alle und ewige Zeiten ausgesprochen zu haben, ist allein das Werk Gottes. Aber Gott sprach ihn eben deshalb in der Ewigkeitsprache, die als solche den Menschen unzugänglich und nur den genialen unter ihnen vermöge des «göttlichen Funkens» verständlich ist. Und diese vollziehen als oberste Menschentätigkeit und Quelle reinsten Genusses die Umformung der ewigen Weltidee für ihre und für nächste, aber immer begrenzte Zeiten, um ihn dem empfänglichen Menschengeist zugänglich zu machen. Das Genie kann gar nicht anders: es muss für seine Mitmenschen, seine Religion, seine Kultur das aussprechen, was ihm allein hörbar und allen andern unbegreiflich Gott für die Ewigkeit verkündet. Auch das grösste Genie muss in seinen Werken veralten: das ist Menschenlos.

Ohne die Gaben der grossen Kunst aber leben

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. III, pag. 193.

wir dumpf und klein dahin, sind wir willenlose Knechte unserer Umgebung, unseres Milieus: «Wir werden geboren — unsere Eltern geben uns Brot und Kleider, unsere Lehrer drücken in unser Hirn Worte, Sprachen, Wissenschaften — irgend ein artiges Mädchen drückt in unser Herz den Wunsch, es eigen zu besitzen, wenn sich nicht gar ein tierisch Bedürfnis mit hineinmischt — es entsteht eine Lücke in der Republik, wo wir hineinpassen — unsere Freunde, Verwandte, Gönner setzen an und stossen uns glücklich hinein — wir drehen uns eine Zeit lang in diesem Platz herum wie die andern Räder und stossen und treiben — bis wir, wenn's noch so ordentlich geht, abgestumpft sind und zuletzt wieder einem neuen Rade Platz machen müssen — das ist, meine Herren, ohne Ruhm zu melden, unsere Biographie — und was bleibt nun der Mensch noch anders als eine vorzügliche kleine Maschine, die in die grosse Maschine, die wir Weltbegebenheiten, Weltläufe nennen, besser oder schlimmer hineinpasst.»[1]

Vor solchem Los aber kann uns das Genie bewahren, uns durch seine Werke emporziehen zu sich, uns fühlen lassen: «Aber heisst das gelebt? heisst das seine Existenz gefühlt, seine selbständige Existenz, den Funken von Gott? Ha, er muss in Besserem stecken, der Reiz des Lebens; denn ein Ball anderer zu sein, ist ein trauriger, niederdrückender Gedanke, eine ewige Sklaverei, eine nur künstlichere, eine vernünftige, aber eben um dessentwillen desto elendere Tierschaft.»[2] Und wenn wir das fühlen, wird uns der künstlerische Genius hinaufführen auf die Höhen, von wo wir, wie von einem Stern herab, auf all die oft

---

[1] Erich Schmidt, Lenziana, pag. 16.

[2] Ebenda, pag. 16.

so grausamen und schrecklichen Erscheinungen des Erdballs ohne Furcht und Grauen hinabschauen können.[1] Wir können von all dem nicht kleinmenschlich erdrückt werden, sondern wir nehmen teil an dem in alle Ewigkeiten dringenden Blick des göttlichen Wesens, vor dessen Auge tausend Jahre sind wie ein Tag. Und all das durch grossartige und doch auch wieder durch menschliche Grenzen bedingte Tätigkeit des künstlerischen Genius. Sie löst die Sklavenketten, befreit uns von der Tierschaft, gibt uns Individualität, führt uns in aufsteigender Bahn jenem höchsten Wesen entgegen, das «im eigentlichsten Sinne ein Individuum ist.»[2]

6. Lenz und Diderot.

Das Genie, der Künstler hilft dem Menschen, und sein Werk ist eine Tat der Liebe. Die Kunst hat einen Zweck im Schönen und durch das Schöne. Nicht der flüchtige Dampf der blossen Unterhaltung soll an uns vorbeiziehen, sondern der dauernde Besitz neuer mächtiger Gefühle uns erheben oder wie das 18. Jahrhundert sich ausdrückt: uns bessern. Ein «Wohltäter des menschlichen Geschlechts»[3] ist der Dichter, und wenn er jene Erhebung möglich machen will, darf er oder seine Vorarbeiter, die Talente, an dem Verderbnis der Sitten, das alle Stände und Klassen durchzieht, nicht vorbeigehen.[4] Er muss es beseitigen; denn eine kulturelle und sittliche Reife ist eine conditio sine qua non der höchsten Dichterwirkung.

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 214.
[2] Hamanns Schriften, Bd. VII, pag. 418.
[3] A. Stöber, Lenz, Brief 8.
[4] Hassencamp, Euphorion, Bd. III, pag. 538.

Damit erweist sich Lenz als ein echtes Kind des 18. Jahrhunderts, das von humanen Ideen durchzogen ist wie kaum ein anderes. Damit kommt er in die Nähe Diderots. Es ist kein Wunder, dass eben dieser Diderot der Theologie ursprünglich nicht fern stand. Auch Lenz hat als Kandidat der Theologie begonnen wie Lessing, wie Herder, und die Bedeutung des Religiösen — nicht des Kirchlichen — ist im Sturm und Drang und in seinen künstlerischen Bestrebungen unzweideutig betont. Das Evangelium Johannes: Kindlein, liebet einander! durchweht die literarische Kritik.

Die Zusammenhänge zwischen Diderot, dem Lehrer, und Lenz, dem Schüler, liegen klar zutage. Schon Diderot hat die menschliche Natur als etwas ursprünglich «sehr Gutes» angesehen; sie kommt ihm vor wie Wasser, Luft und Erde, wie ein heiliges göttliches Naturprodukt, das nur gutes zu schaffen bestimmt ist. Man glaubt Lenz zu hören, wenn sich der lebhafte Enzyklopädist ereifert: «die elenden willkürlichen Satzungen sind es, die den Menschen verderben; diese muss man anklagen und nicht die menschliche Natur.» [1] Auch er ist der Meinung, dass man diesem Guten im Menschen Raum und Freiheit schaffen müsse gegen die bedrückenden Fesseln, wie sie durch die Geschichte, die Verhältnisse, Vorurteile und Laster eines Volkes gebildet worden seien.[2] Ohne ihre Beseitigung könne die Wirksamkeit des Genies nicht einsetzen; unter ihrem Drucke müsse die immer und zu allen Zeiten aufkeimende geniale Veranlagung verkümmern.[3] Diderot erscheint wie Herder die Poesie als etwas, das den primitiven, mit der Natur noch verwachsenen

[1] Theater des Herrn Diderot. D. N. L. Bd. 65, pag. 401.

[2] Ebenda. D. N. L. Bd. 65, pag. 463.

[3] Ebenda, pag. 465.

Menschen und Völkern am leichtesten geboren werde; denn die « Sittenfeinheit » beraube sie ihrer ursprünglichen Kraft und Würze. Aus der Natur entnehme der feine Sinnenorganismus des Genies dasjenige, durch das wir wiederum das Kunstwerk allein geniessen können: den Eindruck durch das Gefühl. Gefühlswerte gebe der Künstler, nachfühlen, aber niemals nachahmen könne man ein Kunstwerk. Diderot verwünscht deshalb alle, die in Abhandlungen « knechtische Regeln » aufstellen wollten: «O, ihr Verfertiger allgemeiner Regeln, wie wenig versteht ihr die Kunst und wie wenig besitzt ihr von dem Genie, das die Muster hervorgebracht hat, auf welche ihr sie baut, und das sie übertreten kann, so oft es ihm beliebt! »[1] « Es mögen antike Muster vorhanden sein oder nicht, daran ist nichts gelegen. Es gibt eine Regel, die älter als alles ist, und die poetischen Gründe waren, eh' noch Poeten waren.»[2] Dieser freie Dichter muss zur Erreichung einer notwendigen allgemeinen Wirkung etwas im Auge behalten: die unerhörte Verschiedenheit und Nuancierung der Dinge und Menschen. Denn « es gibt vielleicht unter dem ganzen menschlichen Geschlecht nicht zwei Individua, die miteinander übereinkämen, weil alles seine Verschiedenheit hat.»[3]

Deutlich können wir den Grundakkord vernehmen, der aus den diderotschen Gedanken in die lenzischen hinüberklingt. Aber was Haym einmal von Herder und dessen Verhältnis zu Lessing gesagt, können wir auch hier anwenden: Lenz erhebt sich über Diderots Ideen wie ein befähigter Schüler über den Standpunkt seines Lehrers, dem er doch viel zu danken hat.

---

[1] Theater des Herrn Diderot. D. N. L. Bd. 65, pag. 465, 404 431—32, 424.

[2] Ebenda, pag. 398.

[3] Ebenda, pag. 485.

Sieht man näher zu, so bemerkt man bald, dass das «Genie», mit dessen Verleihung Diderot recht freigebig umgeht, bei ihm nur ein kleines Talent ist. Die Wahrheit — nicht allzu tief gefasst — durch ein Bild zu sagen, ist schliesslich die ganze Aufgabe des diderotschen Genies, dessen Tätigkeit mit derjenigen des Philosophen nur die Verschiedenheit des Arbeitsfeldes hat. Was ist aber im einzelnen die Aufgabe des Dramatikers? «Dem Menschen, glaub ich, Liebe zur Tugend und Abscheu vor dem Laster einzuflössen.»[1] «Was wird also der Dichter unter einem Volke tun, dessen Sitten klein, schwach und gekünstelt sind, wo strenge Nachahmung des gewöhnlichen Umganges nichts als ein Zusammenhang falscher, sinnloser und niedriger Ausdrücke sein würde? Er wird die Sitten dieses Volkes verschönern» und dabei ein Genosse des «rechtschaffenen Mannes», ein «Mitgenosse» und Helfer bei seinen Unfällen sein; denn das ist «schätzbare Kunst»: «uns die Tugend liebenswürdig und das Laster verhasst zu machen.»[2] Macht man aber das Böse und Absonderliche lächerlich und verächtlich, dann wird die Kunst — die Bevölkerung der Gefängnisse vermindern. Von seinen Schauspielen aber glaubt Diderot: «Welch ein vortreffliches Hilfsmittel könnten sie der Regierung sein, wenn es darauf ankäme, die Veränderung eines Gesetzes oder die Abschaffung eines Gebrauches vorzubereiten.»[3]

Auf die Höhen will uns Lenz führen, auf einen Stern, von dem herab wir das Getriebe der Welt mit verstehendem Auge erfassen, den Geist begreifen, der die Dinge bindet und scheidet in ewigem Wechsel.

---

[1] Theater des Herrn Diderot. D. N. L. Bd. 65, pag. 285.

[2] Ebenda, pag. 401—2.

[3] Ebenda, pag. 407, 463.

Zum beratenden Freund des rechtschaffenen Mannes, zum Helfer der Polizei, zum Förderer der guten Gesetzgebung, zum Diener des wohleingerichteten Staaten- und Kulturlebens will Diderot das «Genie» machen. Bei Lenz zieht uns das Genie empor, bei Diderot steigt es hinab zum Volke und wird sein Genosse, bei beiden aber ist der Zweck: die Förderung des Menschengeschlechts aus Liebe. Diderot erreicht sein Ziel in der Tugendhaftigkeit, Lenz nimmt Sitte und Kultur höchstens als Sprungbrett zu unendlich höherem Leben. Als ausübender Dichter hat aber Diderot sein gestecktes Ziel wirklich erreicht und konnte mit Befriedigung auf sein produktives Schaffen zurückblicken. Der reichbegabte Lenz dagegen glaubt vor Scham versinken zu müssen im Bewusstsein, wie weit sein Können hinter seinem Wollen zurückgeblieben ist.[1] Er musste von seinen Werken als zusammengekleckslen Gemälden reden und erkennen, dass er nur gross ahne und nichts leiste.

Lenz war sich seines Gegensatzes zu diderotscher Art schon in den «Anmerkungen» bewusst: «Ist es den Herren beliebig, sich in dem Verhältnis eines Hauses einzuschränken, in Gottes Namen, behalten Sie Ihre Familiengemälde und lassen Sie uns unsere Welt!»[2] Dieser Ausruf führt uns weiter; denn noch sind die Beziehungen zu Diderot mit diesen grundlegenden Ansichten nicht erschöpft. Wenn Diderot nämlich die grossen Dichterwerke der Vergangenheit übersah, dann beschlich ihn fast ein Gefühl der Verzagtheit, neues Grosses leisten zu können. Schliesslich fasste er dann doch Hoffnung: «Vielleicht nämlich, dass ein Mann von Genie einmal die Unmöglichkeit

---

[1] K. Weinhold, Lenzens Gedichte; pag. 165.

[2] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 213.

fühlt, seine Vorgänger auf dem gebahnten Wege zu übertreffen und aus Verdruss darüber einen neuen Weg einschlägt.»[1] Und er glaubte diesen entdeckt zu haben, als er ausgehend vom bürgerlichen Drama das Ständedrama vorschlug: «Diese Quelle scheint mir weit ergiebiger, von weit grösserem Nutzen als die Quelle der Charaktere. War der Charakter nur ein wenig übertrieben, so konnte der Zuschauer sich selbst sagen, das bin ich nicht. Das aber kann er unmöglich leugnen, dass der Stand, den man spielt, sein Stand ist; seine Pflichten kann er unmöglich verkennen. Er muss das, was er hört, notwendig auf sich anwenden.»[2] Damit dieser Zweck aber unmöglich verfehlt werden könne, müsse «die Moral» eine starke und allgemeine sein.[3] Vater-, Sohnes- und Geschwistergefühle habe jeder, in die Lage eines Kaufmanns, Richters, Arztes könne sich jeder hineinfühlen und deshalb jeder aus der dem Stück eingefügten Moral eine Nutzanwendung und das Bewusstsein seiner Pflichten entnehmen. Die Stände seien zum mindesten ebenso abwechslungsreich und differenziert als die Charaktere und die aus ihnen herausspringenden Beziehungen ebenso mannigfaltig wie die Beziehungsmöglichkeiten der Charaktere. Was er aber will, ist eine «weitere dichterische Ausbeutung des menschlichen Lebens nach dessen alltäglicher, bürgerlicher, sozialer Seite hin.»[4]

Damit ist die Berührung mit dem produktiven Lenz gegeben. Auch dieser will gerade den dritten Stand, den er nach eigenem Bekenntnis weit intimer

---

[1] Theater des Herrn Diderot, pag. 256.

[2] Ebenda, pag. 286.

[3] Ebenda, pag. 274.

[4] Cäsar Flaischlen, Otto Heinrich von Gemmingen. Diss. Zürich 1890, pag. 21.

kennt als die Leute « von Stand » für die Segnungen des genialen Schaffens, der hohen Kunst erziehen. Auch er hat zu diesem vorläufigen Zweck den « neuen Weg » des Ständedramas eingeschlagen, wie schon die Titel seiner ersten Werke anzeigen. Aber er kann den Standpunkt — ganz abgesehen von der Einschätzung dieser erziehenden Kunst — aus dem Grunde nicht teilen, weil die Charakterdarstellung bei Diderot an zweite Stelle, in den Hintergrund gerückt worden ist. Zwar hat auch Diderot betont, er wolle die Charakterzeichnung dem Schablonenhaften fern wissen und den berüchtigten Schwarz- und Weissfiguren aus dem Wege gehen, die « Individua » in ihrer natürlichen Verschiedenheit darstellen.[1] Aber man kann ihm da leider nicht ganz Glauben schenken, weil andere Stellen in bedenklichem Widerspruch dazu stehen. Dieser Widerspruch erwächst aus seinem dichterischen Unvermögen, wirkliche Charaktere zu zeichnen. Der scharfe Künstlerblick für die unmerklich ineinander überlaufenden Schattierungen, für den feinen Reichtum des Charakters geht ihm ab. Ihm fehlt das Auge im lenzischen Sinne,[2] der edelste Sinn des Künstlers nach Dürer. Und dieser Mangel ist ihm von seinem Zeitgenossen Palissot schon ganz mit Recht vorgeworfen worden. Diderot kann schliesslich doch nicht mehr als « diese Mutter verbuhlt, diesen Vater hart, diesen Liebhaber freigebig und dieses Mädchen empfindlich und zärtlich machen. »[3] Wie er seinen Hausvater aufbaut, das kann lessingschem aber nicht lenzischem Empfinden zusagen.[4] Es ist eine sehr schwache Leistung der Differenzierungskunst, wenn der père de famille, d'Orbesson, « ein

[1] Theater des Herrn Diderot, pag. 291, 485.
[2] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 205, 207, 209.
[3] Theater des Herrn Diderot, pag. 411.
[4] Ebenda, pag. 413—15.

und nicht nur « der » Hausvater sein soll, bloss weil er Witwer ist.[1] Da konnte Lenz nicht mitmachen, der schon im « grossprahlerischen Offizier » die famos geschaute Junggesellenfigur des Herrn Kraft[2] und dann später die prächtigen Gestalten eines Wenzeslaus, des Lautenisten Rehaar, der Lise, der Grossmutter Wesener u. s. w. mit ein paar Umrissen und verblüffender Sicherheit genialen Könnens hingestellt hat. Lenz hat gerade an diesen Nebenfiguren eine unbändige Freude und ruft im Bewusstsein seiner Kunst aus: « Was ist Grandison, der abstrahierte, geträumte, gegen ein Rebhuhn, das da steht! »[3] « Geeinzelte Karikaturzüge — neben einer konventionell gezeichneten Umgebung — in den Lustspielen geben noch keine Umrisse in den Charakteren, personifizierte Gemeinplätze über den Geiz noch keine Personen, ein kützlichstes Mädchen und ein Knabe, die allenfalls ihre Rollen umwechseln könnten, noch keine Liebhaber. Ich suchte Trost in den sogenannten Charakterstücken, allein ich fand so viel Ähnlichkeit mit der Natur — und noch weniger — als bei den Charaktermasken auf einem Ball. »[4] Das richtet sich gegen Molière und seine Vorläufer und in beschränktem Sinne auch gegen Diderot, dessen Name in den « Anmerkungen » übrigens nie genannt wird. Die Manier eines Frank Wedekind hätte Lenz immer noch einigen Beifall abgewinnen können, da er die Karikatur dem gezirkelten Ideal der Schöngeister « noch zehnmal » vorzieht; die halb durchgeführte, die von Gedanken geleitete Karikierung und Charakteristik aber ist ihm verhasst. Alles Vereinzelte ist verwerflich.

---

[1] Cäsar Flaischlen, O. H. v. Gemmingen, pag. 20.

[2] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 95—101.

[3] Ebenda, Bd. II, pag. 211.

[4] Ebenda, Bd. II, pag. 220.

So vollzieht sich in Lenz eine Synthese aus shakespeareschem Geiste und diderotschen Forderungen: er übernimmt das Ständedrama, lässt aber nach wie vor die über alles geschätzte Individualisierungskunst an erster Stelle bestehen. Nichts ist ihm widerwärtiger als « konventionelle Psychologien », und er verlangt mit Herder, dass man « auf die Besonderheiten einzelner Subjekte mit der Genauigkeit zu merken habe, mit welcher der Naturforscher die Körper der Tiere zergliedert, um sich in die innere Werkstätte der Natur einzuschleichen.» Dies aber tut Lenz, weil der Held allein den Schlüssel zu seinen Schicksalen in sich trägt.[1]

7. Lenz und Mercier.

Die Frage nach der Entstehungszeit der « Anmerkungen » wird dann wieder interessant, wenn wir untersuchen, inwiefern Mercier auf Lenz eingewirkt hat. Louis Sebastian Merciers Schrift « Du Théâtre » ist nämlich erst 1773 in französischer Sprache erschienen, hat dann auf Gœthe einen derartigen Eindruck gemacht, dass er eine Übersetzung ankündigte, die er schliesslich allerdings Wagner überliess: « Ich hatte vor einiger Zeit versprochen, dies Buch mit Anmerkungen herauszugeben, nun ist mir aber seither die Lust vergangen, Anmerkungen zu machen, da ich gespürt habe, dass jedermann gerne die Mühe über sich nimmt.» [2]

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 228.

[2] «Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Gœthes Brieftasche.» Leipzig, 1776, pag. 485. — In dieser Übersetzung Wagners wird Lenz einmal angeführt, aber als Gegner Merciers.

Nun war es ja Gœthe, der die « Anmerkungen » Lenzens wie manches andere dieses in Verlaggeschäften sehr leichtfertigen Autors herausgab.[1]

Und wenn man der Notiz des Moskauer Predigers Jerzembsky Vertrauen schenken wollte, so läge ja die Vermutung nahe: Gœthe konnte seine Anmerkungen in die « Anmerkungen » gesetzt haben.

Wenn wir aber die lenzische Schrift auf den spezifisch Mercierschen Einfluss untersuchen, so bekommen wir davon einen recht geringen Eindruck. Was in den « Anmerkungen » mit Merciers Ansichten Ähnlichkeit hat, ist schon von Diderot, dem gemeinsamen Lehrer der beiden dramaturgischen Schriftsteller, gesagt worden. Und nur einen Satz könnte man für einen Ausspruch von Diderots radikalem Schüler halten, welcher lakonisch und unvermittelt im lenzischen Gedankengefüge dasteht: « Richter der Lebendigen und der Toten » sei der dramatische Dichter.[2] Mercier selbst drückt sich folgendermassen aus: « Das Theater ist der oberste Gerichtshof für alle Feinde des Staates und alle geheimen Laster. Bleich und von Schrecken betäubt — vom klatschenden Beifall verfolgt — wird der Verbrecher das Tageslicht verfluchen, eine finstere Höhle aufsuchen und der menschlichen Gesellschaft seine Gegenwart entziehen.[3]

Das aber ist nicht der Sinn der lenzischen Stelle, wie ich gleich entwickeln werde. Ja noch mehr, Lenzens Ansicht von dem Richteramt des Dramatikers ist der Auffassung Merciers geradezu entgegengesetzt. Niemals ist dem Stürmer und Dränger die Gesellschaft und ihr Urteil ein Wertmasstab für Gut und

[1] Frankfurter gelehrte Anzeigen vom 11. Juni 1775. Rezension des neuen Menoza von dem Verfasser selbst aufgesetzt, pag. 466.

[2] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 217.

[3] Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 81.

Böse des einzelnen. Wenn also die Worte aus Mercier stammen können, so kann es doch nicht der damit verbundene Sinn, der beim Franzosen deutlich genug sich offenbart.

Deutlicher tritt Merciers Einfluss in der «Veränderung des Theaters im Shakespeare» zutage, die gleichzeitig mit Wagners Mercierübersetzung erschien, und wo von dem «Interesse» als dem Hauptzweck des Dramas gesprochen wird.

Immer aber, und das muss festgehalten werden, ist der Grundton Lenzens ein völlig anderer, sodass ihm gegenüber die wörtlichen Ähnlichkeiten zu Imponderabilien herabsinken.

Ein kurzer Vergleich der vorläufig in Frage kommenden Punkte soll das Behauptete begründen.

Wie Diderot und nach diesem Lenz sieht Mercier in der «innern Stimme» des Menschen etwas durchaus Gutes und gibt nur zu, dass der Mensch in seiner natürlichen Unvollkommenheit und Schwäche unter dem Druck schlechter Verhältnisse eine «eingeschnurrte Seele» bekommen könne. Diese wieder weich und biegsam zu machen sei Dichteraufgabe. Mercier stimmt also darin völlig überein mit dem alten Besserungszweck des 18. Jahrhunderts. Die moralische Wirkung müsse aber eine allgemeine sein und sich vor allen Dingen aufs niedere Volk ausbreiten. Zum Volk der Gegenwart, zum bestimmten Menschen, dem man täglich begegnet, solle der Dramatiker sprechen und nicht nur für den auserwählten Kreis der Gebildeten. Eine volkstümliche, leicht erfassbare Sprache müsse deshalb dem Dichter zur Verfügung stehen. Den Augenblick zu packen, sei des Künstlers Pflicht, aber nicht losgelöst von der Kette der Weltbegebenheiten, den Menschen von heute, aber nicht ohne wirksam zu machen, was die Bestimmung des Menschen über-

haupt ist. Der stark und unschuldig Leidende sei ein bewunderungswürdiger, erstaunender und fast einziger Charakter.» Ihn solle der Dramatiker schildern: «dem Unschuldigen die Unsterblichkeit geben, der von der schrecklichsten Macht unterdrückt wird, ganz allein, aber standhaft kämpft und siegend, obgleich seiner Würden beraubt, aus dem Streite hervortritt und alle vorgeschlagenen Vorteile ausschlägt, ehe er nur den Schein haben wollte, seinen Unterdrückern vergeben zu haben.»[1] Diese schreckliche Macht liege aber in dem Fehler, ewige Gesetze prägen zu wollen, während doch alles in ewigem Wechsel fliesse. Ungezählte Samenkörner harren auf dem Seelengrunde des Volkes, bis die Wärme des Genies zu ihnen hinabdringt und sie entwickelt. Und das Wahre und Gute im Menschen müsse auch dann durch die Gestalten des Dramas scheinen, wenn der Zuschauer «durch das jämmerliche Gemälde des menschlichen Zustands» zum Nachdenken geführt werde. Denn auch da müsse er erkennen, wo der wahre Wertmassstab zu finden sei, um seine künftigen Handlungen bestimmen zu können.

An sich — wenn man von Merciers Zielen absieht — könnten diese Ideen auch in den «Anmerkungen» stehen und stehen zum Teil wohl auch drin. Aber es ist sehr gewagt, diese allgemeinen Zeitstimmungen bei Lenz gerade von Mercier abzuleiten, wenn man bedenkt, dass Hamann, Herder, Diderot ganz ähnlich gedacht haben.

Wenn wir dagegen in der «Veränderung des Theaters im Shakespeare» lesen, dass das «Interesse» der grosse Hauptzweck des Dichters sei, dem alle übrigen untergeordnet werden müssen, so ist das aus

---

[1] Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 201.

Mercier übernommen,[1] wobei die Vermittlung durch Gœthe nahe liegt. Im Gespräche über solche Probleme hatten sich ja Gœthe und Lenz in Strassburg (1775) befreundet. Dass aber Gœthe seinerseits wieder Anregungen vom Verfasser der «Anmerkungen» empfing, beweist die der wagnerschen Mercierübersetzung angehängte «Brieftasche» und darin besonders die «dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775.»

Was ist nun bei Mercier das «grosse Interesse», das er geweckt haben will? Ein Interesse des «allgemeinen Nutzens». Und worin besteht dieser Nutzen des Dramas? Er wird gegeben durch den «moralischen Endzweck», und diesen hat Mercier oft genug ausgesprochen: «das Theater soll meiner Meinung nach ein Gegenstand der Belehrung, eine ehrbare Erholung, ein nützliches Vergnügen für das Volk sein, nicht aber eine Zerstreuung oder ein politisches Mittel es zu betäuben, zu amüsieren und von jedem ernsthaften und patriotischen Gedanken zu entfernen.»[2] Wie Lenz sucht Mercier nach dem Einfluss des Dramatikers auf sein Jahrhundert; aber er sieht diese Wirkung — wie Diderot — schon glänzend erwiesen, wenn sie sich in Tugend, in Besserung der Sitten, in der Heilung von Eitelkeiten und von den Verirrungen der Selbstliebe äussert. Und meint dies Diderot in häuslichem und bürgerlichem Sinne, so wünscht es Mercier, dieser Vorkämpfer der sozialen Frage, zum Vorteil des kleinen Mannes aus dem vierten Stande. Die Kunst ist ihm lediglich ein soziales Besserungsmittel, und er preist das «vorbildliche Volk», das glücklich genug wäre, «die Künste verachten zu können.» Die Kunst bedeutet für ihn, was die Arznei für den Kranken: ein Gesunder braucht

---

[1] Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 195. Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 336.

[2] Ebenda, pag. 286.

die Medizin nicht mehr, sie ist ihm sogar verderblich. Und wenn er sagt, dass die künstlerisch beste Komödie niedriger stehe als die moralisch beste, so ist das seine Grundanschauung vom Drama überhaupt oder — noch weiter gefasst — von der ganzen Dichtkunst. Deshalb ist ihm Molière ein Sittenverderber trotz aller künstlerischen Qualitäten, und deshalb gehört Homer nicht zu den Künstlern nach dem Sinne Merciers. Hat doch der grosse Grieche die niedrigsten Leidenschaften und viel unmoralische Grausamkeiten dargestellt, « ohne die geringste Bewegung von Unwillen zu verraten.» Wagner hatte einen guten Instinkt, wenn er gerade hier Lenz dem Franzosen gegenüberstellt; denn beider Kunstgesinnung tritt nun scharf und klar zutage. Lenz schreibt: « Ich habe einen Torso eines Prometheus von Gœthe gelesen, das vielleicht das Grösste war, was er schrieb; ich zweifle aber, dass er ihn drucken lassen darf, so lange das deutsche Publikum moralische Abhandlungen und Gedichte zu vermischen schwach genug ist. Dieser Prometheus ist ein Gottesverächter, wie er in der Geschichte war und sein musste. Ihn fromm zu machen, hiesse der mediceischen Venus einen Rosenkranz in die Hände geben. Eben in seiner Gottlosigkeit, mit all den Liebenswürdigkeiten vergesellschaftet, macht er die erschütternsten Sensationen, und sein von ihm geformtes Mädchen schmilzt uns in Liebe und Mitleid dahin.» [1] Was kümmert Lenz die Tugend im gewöhnlichen bürgerlichen Sinne! « Mit fester Seele » will er vor die Kunstwerke treten, und was er von ihnen verlangt, sind « Sensationen ». Das ist sein Interesse, sein grosser Hauptzweck des Dichters, und er hat ihn deutlich formuliert: « Es ist eins der grössten

[1] Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 292—3.

Vergnügen der menschlichen Seele, neue, ihr unbekannte Empfindungen zu erfahren. Das ist der grosse Zweck, auf den die Dichter losarbeiten, die aber dann freilich selbst erfahren haben müssen.»[1]

Wohl redet auch Mercier, wie Diderot, vom tiefen Eindruck des Dramas, wohl meint er einmal, das Theater solle kein Lehrbuch der kalten Moral sein: aber solche Aussprüche stehen in schroffem Gegensatz zu seiner Gesamtauffassung, sind einfach Widersprüche, denen man im Hinblick aufs Ganze kein Gewicht geben kann. In der Stoffwahl, da muss Mercier modern genannt werden, sonst aber steckt er noch tief in den Banden der zurückliegenden Denkweise des 18. Jahrhunderts. Er kann noch «bis zum Entzücken» von Richardson hingerissen werden. Dieser steht ihm ebenbürtig neben Shakespeare, dessen Lob er im Gegensatz zu Diderot verkündet. Und wenn er den «fühlbaren Seelen» seiner Zeit Eindrücke verschaffen will, so ruft er ihnen pathetisch zu: «Stürzt euch in die Lektüre der Pamela, der Clarissa, des Grandison!»

Überall forscht Mercier nach Nützlichkeit in politischer und sozialer Beziehung, überall nach dem Ekel vor dem Laster, besonders der hohen Kreise, und nach der Freude an der Tugend, besonders in der niedersten. «würdigsten» Bürgerklasse. Wo das nicht ist, verwirft er die Poesie als Luxusgegenstand; denn vernünftige Gesetze für die Gesellschaft sind ihm von weit grösserer Wichtigkeit als Schönheit und Harmonie.

In Mercier hat ein scharfblickender Sozialpolitiker die Poesie zu rein gesellschaftlichen Hilfeleistungen erniedrigen wollen. Künstlergeist hat dieser kluge Kopf nie besessen.

---

[1] Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 292.

8. Aristoteles.

Es bot sich schon mehreremal die Gelegenheit eines Hinweises, dass Lenz einen Teil seiner Anschauungen aus den kritischen Schriften Lessings schöpfte. Dieser musste ihm schon als Bahnbrecher, als Kämpfernatur sympathisch sein.

Lessing hat Diderot als Kunstrichter neben Aristoteles am höchsten geschätzt und manche seiner Meinungen in die « Hamburgische Dramaturgie » aufgenommen, die deshalb dem Verfasser der « Anmerkungen » Anknüpfungspunkte bieten musste. Wenn Lessing mit Diderot die einheimischen Sitten zur dramatischen Gestaltung empfahl, weil es die Griechen ebenso gemacht hatten, so war dies ganz nach dem Sinne Lenzens. Wenn Lessing den bürgerlichen Menschen ins deutsche Trauerspiel einführte, so konnte Lenz mit ungemischter Freude einstimmen.

Mit lessingschem Spott und lessingscher Streitlust fallen die « Anmerkungen » über die Gestalten der französischen Klassik her: « Da erscheinen die fürchterlichsten Helden des Altertums, der rasende Oedip, in jeder Hand ein Auge, und ein grosses Gefolge griechischer Imperatoren, römischer Bürgermeister, Könige und Kaiser, sauber frisiert in Haarbeutel und seidenen Strümpfen, unterhalten ihre Madonnen, deren Reifröcke und weisse Schnupftücher jedem Christenmenschen das Herz brechen müssen, in den galantesten Ausdrücken von der Heftigkeit ihrer Flammen, dass sie sterben, ganz gewiss und unausbleiblich den Geist aufzugeben sich genötigt sehen, falls diese nicht —» [1] « Spielwerk » nennt Lenz diese Dramen und wie schon Herder « Marionettenpuppen » diese Menschen. Amor

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 202.

regiere da als absoluter König, und alles atme, seufze und blute verliebt. Von der allgemeinen Verliebtheit dieser Stücke will Lenz nur Amor selbst und den Kulissengehilfen ausnehmen.

In augenscheinlicher Anlehnung an Lessings Vorbild stellt Lenz einen Vergleich von Voltaires « Mort de César » mit Shakespeares «Julius Caesar» an. Auch hier wird der Franzose als zu leicht befunden. Neben des Engländers intuitiver naturgewaltiger Offenbarung des Menschenherzens muss sich die ausgerechnete matte Theatralik des französischen Poeten verkriechen. Klar ist, dass Lenz den Gegensatz zur Aufklärung, zum vernunftmässigen Ausklügeln sehr betont und dass Rousseaus Einfluss und die Begeisterung für die Stimmungsgewalten eines Dramas zum Ausdruck kommen. Darin ist der Verfasser der Schrift eben ein Stürmer und Dränger.

Wenn man nun noch die Bedeutung des berühmten 17. Literaturbriefes vom 16. Februar 1759 hervorhebt und bedenkt, welche kühne Neuerungsgedanken — weit über die « Hamburgische Dramaturgie » hinausgehend — Lessing in den Briefen an Mendelssohn geschrieben, so weiss man, dass der Wolfenbüttler Bibliothekar vieles der «Anmerkungen» als eine Widerspieglung seiner eigenen Gedanken und Ideen ansehen konnte. Erich Schmidt hat deshalb in seinem Buche über Lenz und Klinger bemerkt: «Die jungen Leute holten sich aus der hamburgischen Dramaturgie ein paar tüchtige Tragbalken und wollten den Rest dem Verfall preisgeben.»

Dieser « Rest » ist Aristoteles.

Lessing aber hat diese « Anmerkungen » ein « Gewäsch » genannt. Und am 10. April 1775 schrieb Boie an Merck: « Lessing soll mit Gœthens und

Lenzens theatralischen Freibeutereien und am meisten mit den Anmerkungen übers Theater, worin man so wenig Respekt für seinen Aristoteles bezeugt, sehr unzufrieden sein».

Etwas Grosses ist in der Bewegung des Sturm und Drangs, was sie seit Herder von allen vorhergehenden besonders unterscheidet: historisches Empfinden. Ihr wurde es bewusst: man muss auf die ersten Gründe zurück, um das Wesen einer einzelnen Dichtung zu erfühlen; man muss die Menschenseele in ihrer reinsten Form kennen lernen, um die Ursache der Poesie überhaupt zu ergründen. Die Volkslieder aller Zeiten und Länder haben in Herder uns diese reine, primitive, dem Sturm und Drang heilige Menschennatur nahe gebracht. Damit war eine Basis geschaffen für den Begriff der Poesie als Muttersprache des Menschengeschlechts.

Schritt für Schritt ging man weiter. Man hatte bemerkt, wie das Klima und die ganze Umgebung eines Orts sich ihre eigenen Sitten, ihre besondere Religion ausbildeten. Und gerade die Religion galt ja dem neuen Dichtergeschlecht als Boden, aus dem die Poesie erwuchs. Die Religion war ja die erste Formulierung der Sitten, der ursprünglichste Ausdruck des Volksempfindens und Volkscharakters.

Wo nun die Religion verschieden war, da musste die Poesie in ihrem ganzen Charakter auch verschieden sein. Das Verhältnis zu Gott, Welt, Natur war massgebend für die Poesie eines bestimmten Landes. Denn die Genesis der Dichtung war dem Sturm und Drang das Kriterium ihrer Formen.

Einen zweiten mächtigen Faktor in der Bildung und Entwicklung der Poesie sah die neue literarische Bewegung in der Zeit. Der Wesenskern des Menschen ist zwar ewig; denn er ist göttlichen Ursprungs.

Aber er entwickelt sich in der Zeit als ein Produkt aus Vergangenheit und Gegenwart. Dieser göttliche, stetig sich entfaltende Teil im Menschen offenbart sich am reinsten im Trieb zur Kunst, als Kunstgeist. Dieser aber muss seine Formen, Ausdrucksmittel, sein Material aus dem Leben seiner Zeit holen; und diese Ausdrucksmittel müssen ihre feinsten Farben, den Schmelz ihrer Nuancen, den Reiz ihrer durchgebildetsten Formen ändern, wenn die Zeit sich ändert; sie müssen ihre Berechtigung in dem Grade verlieren, als die Zeit ihrer Bildung vor einer neuen in die Vergangenheit sinkt. Alles muss sich entwickeln, es gibt keine festen Kunstformen und Gesetze.

Aus solchen Erwägungen heraus schrieb Herder seine markante Formulierung des Gegensatzes zwischen Shakespeare und den griechischen Dramatikern: « In Griechenland entstand das Drama, wie es in Norden nicht entstehen konnte. In Griechenland war's, was es im Norden nicht sein kann. Im Norden ist's also nicht und darf es nicht sein, was es in Griechenland gewesen. Also Sophokles Drama und Shakespears Drama sind zwei Dinge, die in gewissem Betracht kaum die Namen gemeinsam haben ».[1]

Logisch kam man dann zum Schluss: Aristoteles musste abgewiesen werden, wie man die Zwangsjacke des französischen Theaters abgeschüttelt hatte. Nur machte man in konsequent historischer Auffassung einen Unterschied. Die Regeln des Aristoteles hatten im alten Griechenland ihre Berechtigung gehabt; denn sie waren für ihre Zeit, für ihr Volk und aus dessen Kunstwerken heraus aufgestellt worden. Oder wie Lenz sich ausdrückte: « Aristoteles konnte nicht anders lehren, nach den Mustern, die er vor sich hatte, und

---

[1] Suphan, Bd. V, pag. 209 f.

deren Entstehungsart ich unten aus den Religionsbegriffen klar machen will». «Die Hauptempfindung, welche erregt werden sollte, war nicht Hochachtung für den Helden, sondern blinde, knechtische Furcht vor den Göttern. Wie konnte also Aristoteles anders: secundum autem sunt mores».[1]

Die Franzosen dagegen wurden in ihrer blinden, autoritätsüchtigen Nachahmung als typische Nichtkünstler verachtet; denn sie waren der Stimme des Volksempfindens und der Zeit gegenüber taub gewesen. Was für die Griechen richtig gewesen, war eben für die Franzosen falsch. Deshalb konnte Lenz sagen: «Bei den Griechen sollte Oedip ein Monstrum von Unglück werden, weil Jokasta durch ihren Vorwitz Apollo geärgert, die Ehrfurcht vor ihm aus den Augen gesetzt. Aber bei Voltaire hätt' er sein Unglück verdienen sollen, oder fort von der Bühne»[2]. Bei den Griechen hatte man echte Menschen in genialen Dramen verkörpert, bei den Franzosen redende Drahtpuppen auf ein konstruiertes Theater gestellt. Aristoteles hatte seine Regeln nach einem bestehenden Theater gemacht, die Franzosen ein Theater nach bestehenden Regeln, und gerade das musste dem Sturm und Drangempfinden äusserst unsympathisch sein.

Aber nicht nur ein falsch verstandener Aristoteles war der Literatur des 18. Jahrhunderts schädlich, sondern die veraltete und zum vornherein unorganische Auffassung des Griechen überhaupt. Es war nach der ganzen Überzeugung der neuen Richtung gleich verwerflich, ob Gottsched die Franzosen, oder Lessing den echten Aristoteles als Kerkermeister der deutschen

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II., pag. 210, 225.

[2] Ebenda, Bd. II., pag. 226.

Poesie anstellen wollte. Was Alexander Pope schon 1725 von Shakespeare gesagt, das mochten die Literaturrevolutionäre wiederholen: einen neuern Dramatiker wie Shakespeare nach den Regeln des Aristoteles beurteilen, heisse einen Mann nach den Gesetzen eines Landes richten, während er nach der Rechtsgesinnung eines andern gehandelt habe. Auf solchem Standpunkt steht der Strassburger Student Lenz als Endglied einer Entwicklung. Wir begreifen nun, was Lessing gegen die «Anmerkungen» empörte. Diese jungen Leute lachten wohl mit ihm über die Franzosen, aber sie wollten auch nicht mehr an den lebendigen Geist des Aristoteles glauben, von dessen Unfehlbarkeit Lessing überzeugt war. Keinen Schritt dürfe man sich von seinen Regeln entfernen, ohne nicht ebensoweit von der Vollkommenheit abzuirren, so hatte Lessing gemahnt. Und nun kam ein junger Literat und wagte es, über die poetische Reitkunst des griechischen Philosophen zu lächeln. Die Lehre dieses Griechen blieb trotz Shakespeares tiefem Eindruck die Achse von Lessings Erziehertätigkeit. Der Standpunkt der Neuerer war in der Tat ein Angriffspunkt gegen ihn selbst.

Grundsätzlich verwarfen die Stürmer und Dränger die Lehre des Aristoteles, und doch kann es sich Lenz nicht versagen, sich in einigen Grundfragen mit ihr auseinander zu setzen. Er schien denn doch zu vermuten, dass es Elemente der Poesie gäbe, die dem Wandel der Zeiten und der Verschiedenheit des Volksempfindens nicht unterworfen sind, die mit den elementarsten Regungen der menschlichen Seele zusammen hängen[1].

Im vierten Kapitel seiner Poetik spricht Aristoteles

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II. pag. 204 f.

von zwei Quellen der Poesie, dem von Kindheit angeborenen Nachahmungstrieb und dem Wohlgefallen an dessen Erzeugnissen. Lenz behauptet mit Recht, dass er darin nur *eine* Ursache der Poesie sehen könne, eben die Nachahmung.

Nachahmung ist nun auch dem Verfasser der « Anmerkungen » das grundlegende Können des Dichters: Wir fühlen einen bedeutsamen Zuwachs unserer sonst nicht lebenswerten Existenz in der Glückseligkeit, die grossen Werte des höchsten freihandelnden Wesens, Gottes, im kleinen nachzuschaffen. Deshalb ist die Poesie die Muttersprache des Menschengeschlechts; denn sie entsteht schon in jenem primitiven Urmenschen, der sich seiner Stellung über dem Tier bewusst· worden ist.

Aristoteles aber, dieser Wirklichkeitsphilosoph, dem die Idee der Schönheit nicht notwendig mit dem Begriffe Kunst verbunden ist, sieht den Unterschied zwischen der Nachahmung des Tieres und jener des Menschen bloss in der grössern Geschicklichkeit des letztern. Der Mensch ahmt vorzüglich nach, das Tier nicht. Das aber kann Lenz nicht genügen, und er spottet: « Ein Glück, dass er vorzüglich sagt, denn was würde sonst aus den Affen werden ». Lenz sieht in dem Nachahmungstrieb des Menschen, « diesem angeborenen Sinn für die Sprache der Götter », einen viel tiefern Unterschied vom Nachäffen des Tieres. Er lässt ihn geboren werden aus einem heissen Drang der menschlichen Seele. Diese hat seiner Auffassung nach den Wunsch, « mit einem Blick durch die innerste Natur aller Wesen zu dringen », den göttlichen Naturgedanken in einer durch ungeahnte Wonne und Empfindung geleiteten Sehnsucht zu erfassen. Auf einmal, voll und ganz wollen wir diese Bereicherung unseres Seelenlebens erfahren, die uns jenem göttlichen Wesen

näher bringt, das wir verehren. Und diesen gesammelten Eindruck kann uns nur die Kunst, nur die Poesie verschaffen.

Die Kunst aber hat, wie alles menschliche, ihre Entwicklungstadien und beginnt mit der Nachahmung. Geleitet von jener Sehnsucht des Göttlichen in uns, kämpfen wir Menschen mit der Mannigfaltigkeit der Naturerscheinungen. Deshalb suchen wir, dem Naturforscher gleich, allen Dingen bis auf Herz und Nieren zu dringen; deshalb müssen wir mit dem edelsten Sinn des Sehens, alles durch und durch zu blicken versuchen, und darum steht am Anfang aller Kunst der Naturalismus.

Über ihn hinaus, aus ihm hervor steigt dann eine Unruhe, das zitternde Verlangen, das Ganze umfassen zu können, die lähmende Furcht, das erste und seine Wirkung schon zu verlieren, wenn man zum zweiten erkenntnisdurstig übergeht. Und immer weiter will man dringen mit « keuchender Sehnsucht », die Welt der realen Dinge wird dem Menschen zu arm, und er schwärmt « nach » Brücken zur übersinnlichen Welt. « Den zitterlichsten Strahl möchte ihr Heisshunger bis in die Milchstrasse verfolgen » und erst an unfassbaren Grenzen, « verloren im Chaos und der Nacht der Welten », notgedrungen Halt machen.

Den Trieb nun, all diese ungeheuern und vielgestaltigen Eindrücke auf einen zu reduzieren, der alles ausdrückt, « das immerwährende Bestreben, all unsere gesammelten Begriffe wieder auseinander zu wickeln und durchzuschauen, sie anschaulich und gegenwärtig zu machen, nehm' ich als die zweite Quelle der Poesie an ».

Und sie führt erst zum Kunstwerk, und zwar durch die Hilfe der Sinne. Diese weisen dem unendlich

strebenden und nach dem Unerreichbaren ringenden Geist den menschlich beschränkten Platz an, wo er sich betätigen soll. Sie sind es, die den in Sehnsucht sich verlierenden Künstler zwingen, seine aus dem All geschöpfte Idee in einem Mikrokosmos, in einem Kunstwerk zu verkörpern. Die Sinne sind dem Dichter wie « ein Bleiklumpen angehängt », der die ins Ungemessne dringende Seelengewalt « wie die Pendel an der Uhr durch seine niederziehende Kraft » zwingt, sich in endlichen, geschlossenen Bahnen zu bewegen. Ohne die Sinne bliebe der Künstlergeist ungeformt. Aus dieser ungöttlichen Wirkung der Sinne und der treibenden Sehnsucht des Göttlichen in uns, aus diesem menschlichen Kompromiss zwischen Wollen und Können ersteht das Kunstwerk der genialen Persönlichkeit.

Wie hoch sich Lenz mit dieser teils durch Herder gestützten Auffassung über Aristoteles erhebt, brauche ich wohl nicht zu erklären.

Nachdem sich Lenz über die Grundlagen der Poesie mit Aristoteles auseinandergesetzt hat, geht er zur « differentia specifica » der einzelnen Gattungen über. Es liegt ihm hauptsächlich daran, die Grenzlinien zwischen dem Epos und dem Drama festzusetzen. Auch darin zeigt sich lessingscher Geist; denn der übrige Sturm und Drang hat das Drama entweder mit Herder allgemein als Poesie oder mit den Frankfurter gelehrten Anzeigen[1] alle Dichtung rein dramatisch angesehen.

Selbstverständlich steht auch in Lenzens Augen das Drama höher als die epische Dichtung. Im Drama gipfelt das Wesen der Poesie, in ihm erfüllt es sich am reinsten und vollkommensten. Kraft, Energie ist das Grundelement der Dichtung überhaupt, so ver-

[1] Siehe Einleitung; pag. 8.

kündete Herder, und im dramatischen Werke liegt der kürzeste Weg zum Ziel dichterischen Schaffens. Der dramatische Dichter kann «sein grosses Bild lebendig machen, wenn er nur sichere Hand hat, in der der Puls der Natur schlägt, vom göttlichen Genius geführt».[1] Aristoteles sieht nun im Drama und Epos viel gemeinsames. Alles was das epische Gedicht enthält, enthalte auch das dramatische, während das Umgekehrte nicht der Fall sei. Zum Drama gehöre also mehr. Beide geben eine Nachahmung von Handlungen durch Personen und ihre Rede. Der wesentlichste Unterschied bestehe darin, dass das Epos eine Erzählung sei und in seiner dargestellten Zeitdauer keine Grenzen einhalten müsse, während das Drama seine Beschränkung in einem Sonnenumlauf finde. Die ersten griechischen Dramen allerdings, wie zum Beispiel die Perser des Aeschylos, hätten diesen Unterschied noch nicht gemacht.

Aristoteles hat wohl die Einheit der Zeit nicht so streng gefordert, wie Lenz das annimmt; aber er hat sie gerne gesehen. Und darin steckt unausgesprochen etwas, was auch dem Verfasser der «Anmerkungen» — wenn auch nicht in dieser Form — sympathisch sein musste. Auch Aristoteles sieht in der dramatischen Dichtungsgattung etwas Energischeres, als in der epischen. Der Erzählung gestattet er unbeschränkte Zeitdauer, dem Drama dagegen stellt er aus ihrem Wesen heraus die Forderung einer stärkern Konzentration, und das äussere Zeichen dieser innern Kraft ist ihm eben die Einheit der Zeit.

Dies aber ist Lenz keine «differentia specifica» «Sind denn die zehn Jahre, die der trojanische Krieg währte, nicht ebenso bestimmte Zeit, als unus solis

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 217.

ambitus.»[1] Und ist die Täuschung, nach der wir drei oder sechs Stunden für einen Tag halten, nicht ebenso gross, als wenn wir sie für ein Jahr oder 10 Jahre halten müssten? Mit Recht betont Lenz, wie schon Lessing, dass diese Forderungen auf der Beschaffenheit des griechischen Theaters beruhen, aus ihr könne man die Einheit der Zeit wie des Orts erklären. Nur so wundert er sich nicht, dass Aristoteles für die beiden Dichtungsgattungen nicht andere und zwar spezifische Unterschiede gefunden hat.

Einen hatte ja der griechische Kunstrichter genannt. Das epische Gedicht erzählt. Daran knüpft Lenz an: «Es springt ja in die Augen, dass in der Epopöe der Dichter selbst auftritt, im Schauspiel aber seine Helden. Warum sondern wir denn das Wort «vorstellen», das einzige Prädikat zu diesem Subjekt, von der Tragödie ab; die Tragödie stellt vor, das Heldengedicht erzählt: aber freilich in unsern heutigen Tragödien wird nicht mehr vorgestellt.»[1] Und wenn Voltaire etwas dramatisiert, so hat er nach Lenz «die epische Trompete am Mund», derselbe Voltaire, der die Regeln des Aristoteles, wie alle Franzosen klassischer Richtung, «bis zu einem Punkte hinausgetrieben hat, der jedem Mann von gesunder Empfindung Herzensangst verursacht».

Was sich Lenz aber unter dem «Vorstellen» des Dramas gedacht hat, das sprach er aus in dem Aristoteles so schroff gegenübertretenden Grundsatz seiner dramatischen Komposition: «Fabula est una, si circa unum sit.»

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 215.

[1] Ebenda, Bd. II, pag. 215.

9. Der Charakter.

«Ich spreche keinem Künstler was ab, sondern will bloss die Grundsätze meiner Kunst, die ich mir von den berühmtesten alten Künstlern abgezogen und lange mit ganz warmer teilnehmender Seele durchdacht habe, dem Publikum vorlegen. Wer bedenkt, was das Theater für Einflüsse auf eine Nation haben kann, wird sich mit mir für eine Sache interessieren, die in Theaterzeitungen und Almanachen gewiss nicht ausgemacht werden wird», so schreibt Lenz in der Selbstrezension des «neuen Menoza» vom 11. Juli 1775.

Ein solcher Grundsatz ist seine dramatische Forderung: «Fabula est una, si circa unum sit.» Und aus Shakespeares Meisterdramen hat er ihn herausgelesen. Menschen bildete Shakespeare nach Lenzens Meinung, und Menschen stehen im Zentrum der Trauerspiele, wie sie Lenz versteht. «Was können wir dafür, dass wir an abgerissenen Handlungen kein Vergnügen mehr finden, sondern alt genug worden sind, ein Ganzes zu wünschen? dass wir Menschen sehen wollen, wo jene nur das unwandelbare Schicksal und seine geheimen Einflüsse sahen. Oder scheuen sie sich, meine Herren! einen Menschen zu sehen?»[1]

Fabula est una, si circa unum sit; «denn der Held ist allein der Schlüssel zu seinen Schicksalen, und du sollst mir keinen Menschen auf die Folter bringen, ohne zu sagen warum. Ich fordere Rechenschaft von dir,»[2] so ruft Lenz dem Dramatiker zu. Ich werde unten erklären, wie logisch Lenz seiner ganzen Auffassung nach zu dieser Überzeugung kommen musste.

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 214—5.
[2] Ebenda, Bd. II, pag. 226, 228.

Ein kurzer Rückblick auf die bisherige Stellung der Kunstkritiker zum Charakter soll vorher feststellen, ob und wie Lenz beeinflusst worden ist.

In dem Briefwechsel mit Mendelssohn zeigt Lessing eine kurze Zeit einen neuen, modernen Zug, wie er später in der Hamburgischen Dramaturgie nicht mehr zu erkennen ist. Jeder Charakter darf mehr in sich bergen, als er zu Beginn des Dramas verspricht, schreibt er im November 1756 an den Freund, und drei Wochen später kann man sogar lesen, dass das Unglück der Hauptperson in einer Tragödie aus dem Charakter erklärbar sein müsse, dass das Schicksal eine Folge des Charakters sei. Man glaubt Lenz zu hören.

In den zwei folgenden Jahren hat dann Diderot ganz ähnliche Ansichten gelegentlich ausgesprochen. Und diesem ist Mercier gefolgt. Liest man Diderots und Merciers kritische Schriften, so wird man leicht Stellen finden können, die wörtlich in die «Anmerkungen» hineinpassen.[1] Und doch sind das nur kometenhaft auftauchende Gedanken und Ideen, die gerade gründlich beweisen, wie wenig sich diese Vorkämpfer einer neuen literarischen Zeit aus dem Bann der alteingesessenen Anschauungen befreien können. Mögen sie auch immer von der unendlichen Verschiedenheit menschlicher Individuen sprechen, mögen sie auch die Entwicklung des Charakters als die vornehmste Pflicht des Dramatikers hier und dort ausrufen und die Darstellung des Menschen in all seiner Mischung von Grösse und Schwäche als etwas bewunderungswertes anerkennen, im Grunde bleiben sie doch beim

[1] Theater des Herrn Diderot, pag. 405. Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 142, 201.

alten Liedchen.[1] Sie bleiben Moralprediger überzeugtester Art und sind als solche schon nicht imstande, wirklich die Vorzüge, die Grösse eines aussergewöhnlichen Charakters zu würdigen. Der vorbildliche Mensch ist ihnen eigentlich recht einfach konstruiert: er ist tugendhaft, ein bürgerliches oder soziales Musterexemplar. Das Neue liegt aber gerade in der Wahl der Handlung, deren Plan und Verkettung der Begebenheiten sie in erster Linie interessiert. Diesem Plan zuliebe müssen sich die «Charaktere» Beschneidungen gefallen lassen, bis sie in die auf den tugendhaften Zweck hinzielende Verknüpfung der Ereignisse hineinpassen. Sie wollen die Individualität als solche nicht und sind höchstens freudig berührt, wenn der Gang der Handlung eine solche gestattet. Kurz, trotz aller Anläufe zum Charakterdrama bleiben Diderot und Mercier auch in ihrer Theorie auf jenem Standpunkt, den Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie behauptet: auf der Stufe einer zeitgemässen Auslegung des alten Aristoteles. Allerdings darf man deshalb eine Anregung Lenzens durch Diderot besonders auch hier nicht abweisen; denn es klingt doch wie in den «Anmerkungen», wenn der französische Kritiker einmal in moderner Anwandlung sagt: «Ich meinerseits mache mir weit mehr aus einem Affekte, aus einem Charakter, der sich nach und nach entwickelt und sich endlich in all seiner Stärke zeigt, als aus all den künstlichen Verwicklungen, aus denen man die Stücke zusammensetzt.»

Die Zeit war für sie noch nicht gekommen, praktisch alles durchführen zu können, was sie richtig geahnt. Sie waren Realpolitiker wie Lessing, und darin liegt ihre Stärke, wie ihre Beschränkung.

---

[1] Theater des Herrn Diderot, pag. 291, 439. Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 96, 141, 261—2, 423.

Anregungen und Keime überall! Das müssen wir feststellen und dann besonders, wenn wir untersuchen, wie auf deutschem Boden die direkten Vorläufer Lenzens, Herder und Gerstenberg, gedacht haben. Ihre Stellung zu Shakespeare wird uns dies am ehesten klar machen.

Gerstenberg hatte seine schleswigschen Literaturbriefe als eine Gegenschöpfung zu den berliner Literaturbriefen Lessings aufgefasst. Und dort sollte ursprünglich auch der Herdersche Shakespeareaufsatz erscheinen, dessen Ideen weit zurück zu datieren sind.[1]

Herder sieht in Shakespeare den vorbildlichen Dichter, der mit Göttergriff eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu einer Begebenheit und einer Hauptempfindung zusammenfasst, bei dem die Massstäbe für Zeit und Raum im Innersten vorhanden sind, und der es doch versteht, die höchste Naturwahrheit, verbunden mit grösster Illusionskraft zu geben. Shakespeare bildet einen Mikrokosmos und legt durch die energische Kraft der Poesie eine Weltenseele hinein. Er gibt in jeder seiner Szenen ein dunkles kleines Symbol zum Sonnenriss einer Theodicee Gottes. Die ganze Erkenntnis der Geschichte, eine Geschichtsphilosophie im grossen, spricht aus jeder seiner Meistertragödien. Er hat aus Geschichte Dialog, zum Dialog die Charaktere, aus ihnen die Handlung und durch diese den grossen Haupteindruck geschaffen. Und all dies in einem «völlig Grösse habenden Ereignis», in einer Weltbegebenheit; denn Pan Universum, dieser Riesengott Spinozas, schaut aus den Schöpfungen des grossen Engländers.

Herder wird durch Shakespeare aber nicht dramatisch gepackt, sondern allgemein dichterisch. Zwar

---

[1] Rudolf Haym, Herder, Berlin 1880—5, Bd. I, pag. 427.

nennt er ihn wohl den « grössten Dramatisten des Nordens »; aber er erklärt uns nicht warum. Ein Gedanke geschichtsphilosophischer Art im höchsten Sinne, eine Hauptempfindung von einer Seele grössten Umfangs, einer Weltenseele, beherrscht ihn am Schluss der Lektüre. Herder liest Shakespeare, empfindet ihn, aber schaut ihn nicht. Er denkt beim Lesen gar nicht daran, dass das Wunderwerk dieser « Gedichte » für die Bretter der Bühne, für Aug und Ohr und für das Spiel der Darsteller geschrieben worden ist, dass es ein Schauspieler gewesen, der es geschaffen.

Der Geschichtsgedanke kann sich zwar nach Herder sehr gut in der Lebensgeschichte eines Menschen ausdrücken lassen, und hier erkennen wir Lenzens Anknüpfungspunkt. Aber damit ist Herder noch lange nicht bereit, das lenzische dramatische Kompositionsgesetz zu meinen. Nicht Leben in erster Linie sieht er in Shakespeares Dramen, sondern Farbe, Stimmung, Gehalt. Er empfängt den Eindruck eines genialen Gemäldes von ungeahnter Grösse.

Gerstenberg hat vor Herder doch etwas dramatischer empfunden. Zwar ist auch ihm das Shakespearesche Drama ein « Gemälde der sittlichen Natur von der unnachahmlichen Kunst eines Raphael »; aber dieses Gemälde ist ihm «lebendig» und weist durch sein Leben zurück auf seine Urheber, die Charaktere. Mit Begeisterung rühmt er denn auch Shakespeares Gabe, diese Charaktere bis in die feinsten Eigenheiten der Leidenschaften, bis in ihre verborgenste Mechanik gestaltet zu haben. « Charakterstücke » nennt er deshalb die Dramen des Briten.

Diese Charakterstücke sind ihm aber keine «reinen Tragödien », und gerade an diesem Ausspruch merkt man, was er sich darunter vorstellt. Er hält sie für Dramen, in denen die Charaktere mit einer besondern

Liebe von dem feinsten Menschenkenner ausgepinselt worden sind und die dann deshalb aus dem « Gemälde » am bemerkbarsten heraustreten. Diese besonders ausgebildeten Charaktere bestehen dann neben dem andern, was sonst ein Drama ausmachen kann, neben der Zeichnung der Sitten, neben der Schilderung des animalischen und geistigen Lebens, als etwas, das Shakespeare am meisten interessiert. Gegen die Charaktere gehalten sieht alles übrige skizzenhaft aus.

Eine grosse Einheit finden Herder wie Gerstenberg in Shakespeares Stücken. Für Gerstenberg geht dieser einheitliche Eindruck lediglich aus Shakespeare selbst hervor, in dem sich die einzelnen Fähigkeiten des menschlichen Geistes in einer Welt ausgeglichener Harmonie zusammenfinden.[1] Äusserlich kann Gerstenberg dagegen nichts Einheitliches entdecken, weil Shakespeare die Einheiten der Zeit, des Orts, der Handlung, des Stils, ja sogar des Zwecks verwerfe, um die Mannigfaltigkeit der Natur zu erreichen.

Herder dagegen sieht die Einheit, den Mittelpunkt jedes einzelnen Werkes in der Weltenseele, jenem Sonnenriss einer Theodicee Gottes, zu dem jede einzelne, scheinbar unorganischste Szene als ein kleines dunkles Symbol hinstrebe. So wird ihm Shakespeares Drama eine « Welt dramatischer Geschichte, so gross und tief wie die Natur », erfasst und begriffen durch den göttlich geborenen Menschengeist.

Unverkennbar hat sich Lenz hier, besonders bei Herder, die Bausteine seiner « Anmerkungen » geholt; aber er fügt sie auf seine Weise zusammen.

« Fabula est una, si circa unum sit,» die Handlung

[1] Vergl. Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 229.

ist einheitlich, wenn sie sich um eine Hauptperson dreht.

Um diesem Kompositionsgesetz nahe zu kommen, muss man sich erst fragen: Was heisst Handlung, was heisst handeln im lenzischen Sinne?

Nach Lenz gibt es auf Erden nur zwei Dinge: verharrende Zustände und Individuen, das heisst Menschen, die sich der Entfaltungsmöglichkeit ihrer innern, von Gott eingehauchten Natur bewusst sind. Handeln heisst nun, den innern göttlichen Keim entfalten, ihn durchsetzen gegen die ewig zur Stagnation neigenden Zustände. Handeln heisst, sich der Aussenwelt gegenüber als Persönlichkeit im Sinne der innern heiligen Stimme offenbaren.

Der Zusammenhang mit Lenzens Genielehre ist klar. Der Satz «fabula est una, si circa unum sit» ist das praktische dramatische Kompositionsgesetz, durch das sich die oben entwickelte Genietätigkeit wirklich zweckvoll ausleben kann. Logischer ist nie ein Schluss aus den Voraussetzungen gezogen worden als dieser Satz aus der lenzischen Grundauffassung von dem Wirken des dramatischen Genies.

Ich habe das noch deutlicher auszuführen.

Nicht das «Schicksal» handelt, wie die Griechen ihrer Religion nach meinten, sondern der Mensch allein. Der Mensch im Sinne Lenzens ist seinem innersten Wesen nach zur Freiheit von Gott geschaffen und nicht zur Knechtschaft, wie der Grieche durch den Glauben einer «heillosen Religiosität» (Gerstenberg) annahm. Der Mensch soll die treibende Kraft in dem Stillstand und Druck der ewig starrer Dogmatik sich zuneigenden Verhältnisse sein, das wache Bewusstsein einer ungeheuren Entwicklungspflicht in der tyrannischen Selbstgenügsamkeit seiner Zeit. Und er tut's, indem er handelt, indem er sein

Wesen kämpfend entwickelt und dadurch seine Pflicht, sich Gott zu nähern, zu erfüllen sucht. Denn Gott ist das höchste freihandelnde Wesen, das unaufhörlich schafft und ohne Ende sich an seinen Schöpfungen ergötzt. Die Hauptperson im Drama muss nun ein solcher Mensch sein, muss die göttliche Abkunft ihrer Seele erweisen oder zum mindesten ahnen lassen, indem sie mit einem Abglanz der höchsten Freiheit handelt und das heisst: rein aus sich heraus, mit dem innern Zwang ihrer Natur. Die Hauptperson muss im Drama stehen wie Gott in der Welt oder muss wenigstens den Willen dazu haben. Und Lavater hat ja eben deshalb von Gottes dramatischem Willen, von Gott als dem Dramaturgen des Daseins gesprochen.

Wenn man mit dieser Voraussetzung, die sich dem Ideenkreis Lenzens restlos einfügt, an die «Anmerkungen» herantritt, wird man sie auch in diesem vorliegenden Punkte besser verstehen, als man bisher getan.

Naturgemäss finden wir Lenz wieder im Streite mit Aristoteles. Er sagt: «Es kommt jetzt darauf an, was beim Schauspiel eigentlich der Gegenstand der Nachahmung ist: der Mensch oder das Schicksal des Menschen? Hier liegt der Knoten, aus dem zwei so verschiedene Gewebe ihren Ursprung genommen, als die Schauspiele der Franzosen — sollen wir der Griechen sagen? — und der ältern (!) Engländer oder vielmehr aller ältern nordischen Nationen sind, die nicht griechisch gesattelt waren»[1]

Aristoteles und seine Anhänger hatten folgende Ansicht vom Drama: «Das Trauerspiel ist die Nachahmung einer Handlung, einer guten vollkommenen

[1] Vergl. Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 216.

und grossen Handlung, in einer angenehmen Unterredung nach der besondern Beschaffenheit der handelnden Personen abgeändert, nicht aber in einer Erzählung.» Die Aristoteliker leugnen also den Charakter durchaus nicht; aber er ist ihnen nur insofern von Interesse, als er Objekt der Begebenheiten ist. « Die Personen sollen nicht handeln, um ihre Sitten, ihren Charakter darzustellen, sondern diese werden lediglich der Handlungen wegen eingeführt», wie sich Aristoteles ausdrückt. Und zu diesem Zwecke muss die Person in ihrem Charakter selbst einfach und klar sein. Der Charakter muss gegeben sein und zwar so, dass man sich über ihn im Laufe der Begebenheiten nicht mehr den Kopf zerbrechen muss. Er muss gleichbleibend sein. Man verlangt also prinzipiell Typen, nicht aber solche, die etwa eine Abstraktion des «mittleren» Menschen darstellen, sondern die irgend eine Eigenschaft durchgehends hervorkehren. Man muss mit dem Charakter rechnen können: wie er uns einmal vorgestellt worden ist, wissen wir sein Verhalten den Ereignissen gegenüber, deren einheitliche formale Verknüpfung allein künstlerisch interessieren soll. Deshalb meint Lessing, ein Türke und Despot müsse immer despotisch bleiben, auch wenn ihn die Liebe gefangen nehme. Der Charakter ist der Handlung dienstbar, weil eine Tragödie wohl ohne Charaktere, aber nicht ohne Handlung zustande kommen kann. Handlung ist eben Aristoteles möglich ohne den seelischen Motor in der Menschenbrust.

Wie wenig Lenz in diese Lehre einstimmen konnte, ist klar. Ihm musste sie viel zu wenig energisch, viel zu wenig dramatisch, viel zu wenig Gipfelpunkt der Poesie sein. Wohl gibt es auch für ihn ein Schicksal, das handeln will und handelt; aber es hat seinen Sitz in der Brust des Menschen und nicht

in der Aussenwelt der Erscheinungen. Und es handelt durch das « Ich » mit dem Zwange einer innern Naturgewalt. Und dieser innere Zwang ist von aussen betrachtet eben Freiheit. Der Mensch als Individualität ist allein die Aktion in der Entwicklung der Geschichte. Die Aussenwelt hat allerdings auch ihre Gewalten; aber sie sind nicht auf Bewegung gegründet, sondern auf starres Verbleiben; sie sind nicht Aktion, sondern Reaktion, nicht aktiv, sondern passiv. Im Drama aber zeigt sich höchste Aktivität. Handlungen gezeigt an den Personen, das mag Lenz höchstens [1] als Merkmal für die Erzählung dienen; Handlung aus den Personen heraus, durch ihren Charakter gezeigt, ist dagegen das Merkmal der dramatischen Kunst. Ein Charakter ohne Handlung ist Lenz einfach ein Widerspruch in sich selbst, ein Unding: « Als ob die Beschaffenheit eines Menschen überhaupt vorgestellt werden könne, ohne ihn in Handlung zu setzen.» [2] Gottes Wesen ist allein erkenntlich in seinen Handlungen und nicht anders das Wesen des von Gott erschaffenen Menschen; denn « ohne Handeln ist das Leben nur ein aufgeschobener Tod.»

10. Tragödie und Komödie.

Die Hauptperson im Drama ist es, durch die Lenz seinen Zweck der Besserung mittelst der Kunst erreichen will. Die Zuschauer sollen neue, grosse, ungeahnte Empfindungen erfahren, fühlen, wie weit ein Mensch in der Entwicklung seines Innern kommen kann, wie gross und allein menschenwert wahres,

[1] Vergl. Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 221.

[2] Vergl. ebenda, Bd. II, pag. 210.

vorwärts strebendes Handeln ist. Deshalb ist die Wirkung der Tragödie und ihre erhebende Kraft bei Lenz anders als bei Aristoteles. Nicht Furcht, als das auf uns selbst bezogene Mitleid, soll die Tragödie erwecken, sondern Hochachtung und Staunen[1]. Staunen soll das Publikum, das gedankenlos Tag für Tag in seinen Verhältnissen dahintreibt wie ein Kork auf dem Wasser, staunen, dass es Persönlichkeiten gibt, die in der Entfaltung ihres innern Lebens zeigen, wie wenig die Verhältnisse noch dem wahren Menschenwert angemessen sind. Die Selbstgenügsamkeit und Schläfrigkeit sollen fallen vor der « Sensation », dass man immer strebend sich bemühen soll, die Stufen zu göttlichen Höhen empor zu steigen. Ein freudiger Wille soll ins Herz einziehen: ein Kämpfer zu werden nach den Zielen der innern Natur; allen Hindernissen mutig entgegen zu treten, auch wenn sie einen zu verderben drohen.

In den feinsten Mischungen des Charakters, in dem differenziertesten Weben von unerschöpflicher Mannigfaltigkeit spricht sich der lenzische Held der Tragödie handelnd aus. Er ist ein Held, ein Bahnbrecher, aber er ist nur ein Mensch. Gott allein vermag, aus sich heraus und ohne die Schranken der äussern Zustände, im höchsten Sinne frei zu handeln. Das kann der Mensch, dieses unvollkommene Geschöpf, das nur einen Teil der höchsten Freiheit in sich trägt, das sich nie ganz von den Zuständen der Aussenwelt, in der es lebt, emanzipieren kann, nur wollen, aber nie erreichen. Der Mensch, die Persönlichkeit, wird nicht immer, ja selten, die innere Kraft besitzen, sich gegen die Gewalt der Zustände siegreich behaupten zu können. Der Mensch wird dem Druck der Ver-

---

[1] Vergl. Lenzens Schrifen; Bd. II. pag. 225.

hältnisse sehr oft kraftlos unterliegen müssen, weil er selbst innerlich zwiespältig ist, weil doch auch viel Konvention ihm ins Blut übergegangen, weil sein Charakter nicht nur eine Ausbildung der innern, heiligen Naturstimme, sondern durchsetzt ist von den Einflüssen seiner Erziehung, seines Milieus. Der Kampf der Individualität wird meistens Tragödie heissen müssen.

Um dies aber fassbar zu machen, ist gerade das feinste Gemälde der Zustände, die feinste Psychologie andererseits notwendig. Denn in all des Helden Handlungen wird sich dieser Kampf des innern göttlichen Wesens gegen die feindliche Aussenwelt einerseits und ihre Einflüsse in des Helden Brust andererseits ausdrücken.

Die äussern Verhältnisse: Not und Gebrechen, Gesellschaft und Staat, scheinen den Kampf oft aussichtslos zu machen. Sie sollen es aber nicht, wenn man auch ihre niederdrückende Gewalt nie ganz wird beseitigen können. Das ist eben Menschenlos. Aber im steten Kampf der Individualität gegen die beengenden Durchschnittsformen — diese brauchen durchaus nicht immer schlecht zu sein — der kollektivistischen Gesellschaft muss das Wachstum einer Kultur vor sich gehen. Mag auch die Individualität tragisch enden, die Keime ihres Wirkens werden nicht verloren gehen. Die Idee wird siegen. Sterbend wird die Persönlichkeit für die Zukunft recht behalten. Die Grenzen der Zustände — die immer wieder Grenzen sein werden — werden sich erweitern, gemäss der Stimme der Natur. Immer mehr wird der freie Mensch in all seinem natürlichen Reichtum empor wachsen als Form seiner göttlichen Seele.

So wird durch diese der individuelle Mensch ein Träger der stetig ansteigenden Entwicklung des Men-

schengeschlechts, deren unerreichbarer Zielpunkt das Wesen Gottes ist.

Dazu muss der Künstler helfen; denn in ihm lebt jener Mensch am klarsten und reinsten. Vor allem aber ist dazu befähigt der dramatische Dichter durch die Gestaltung seiner Hauptpersonen im Trauerspiel. Er wird sie handeln lassen, um in den feinsten Mischungen ihres Charakters ihre relative Grösse, immer aber, um die Sehnsucht des natürlichen Menschen nach immer höher aufstrebender Reinheit und Freiheit zu offenbaren. Und das nannte Lenz mit dem Ausdruck des 18. Jahrhunderts: «bessern».

Immer wird die Individualität den «engen» Kreis der Verhältnisse sprengen und zur Erweiterung zwingen; immer wird die Gesellschaft, dieses Organ der Zustände, den erweiterten Kreis wieder schliessen. So vollzieht sich die Entwicklung der Menschheit. Ein gewaltiger Idealismus spricht aus dieser Auffassung.

Lenz verneint das Recht der Gesellschaft nicht, indem er sie durch das Individuum bekämpfen lässt. Lenz ist kein Gegner des Staates, wie es Rousseau und dessen extreme Anhänger im Sturm und Drang waren. Lenz will vorwärts und nicht zurück.

Wieder mag ein rascher Rückblick seine Stellung erklären.

Diderot zeichnet den guten Bürger im Staat, den pflichtbewussten Berufsmenschen, der immer weiss, was er dem Gemeinwohl schuldig ist. Der Staat als solcher, als Form der Gesellschaft, dünkt ihn notwendig. Er will freundlich mahnend auf ihn einwirken und etwa bestehende Fehler beseitigen. Denn dazu ist das Schauspiel ein «vortreffliches Hilfsmittel», und der Dichter soll der Regierung ungefähr so beistehen,

wie es ein guter, unbestechlicher und dabei weitsichtiger Minister tut.

Mercier sieht weit mehr gesellschaftliche Gebrechen; er denkt sozialer und deshalb revolutionärer. Er weiss genau, dass die Gesetze, wenn sie segensreich bleiben sollen, nur beschränkte Dauer haben dürfen. dass sie korrigiert werden müssen. Er weiss, dass die Gesellschaftsformen oft von vornherein gegen die Menschenrechte verstossen, und er predigt deshalb ihre Beseitigung; wenn es sein muss: mit Gewalt. Aber er ist niemals auf den Gedanken gekommen, in der Gesellschaft selbst etwas anderes, als eine durchaus vorzügliche Einrichtung zu sehen. Und in direktem Gegensatz zu Lenz hält er es für eine « Torheit », wenn man behauptet, der « gesellige Mensch wäre ein anderer als der natürliche. Das ist falsch. In der geselligen Ordnung sind die Pflichten und Rechte des Menschen ein wenig ausgedehnter: das ist der ganze Unterschied »[1]. Der Name Gesetzgeber bleibt ihm ein « heiliger, über alle andern erhabener Titel ». Wenn der Mensch sich selber liebt, so liebt er auch die Gesellschaft[2], über deren Vollkommenheit der Dichter besonders zu wachen hat. Ja, in der Einrichtung des Theaters sieht Mercier geradezu «das Meisterstück der Gesellschaft»[3]. Der gewöhnliche, schwache und irrige Mensch kann oft nur durch das beleidigt werden, was ihn persönlich angeht; der Dichter dagegen muss durch alles aufgebracht werden, « was die Gerechtigkeit, die Gesellschaft beleidigt »[4]. Und die grösste Strafe für einen Verbrecher ist die schandbedeckte Ausstossung aus der Gemeinschaft der Men-

[1] Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 295—6.

[2] Ebenda, pag. 306—7.

[3] Ebenda, pag. 6.

[4] Ebenda, pag. 318.

schen. Der Staat ist das gute Prinzip; der Einzelne sucht es als Verbrecher zu stören. Das ist aber um so gefährlicher und leichter, je mehr Gewalt dem Einzelnen gegeben ist, je höher er steht. Im Sinne der Gesellschaft muss sich das Volk erheben gegen die Übergriffe der Machthaber; im Sinne der Gesellschaft muss der Dichter die tyrannischen Könige vor den hohen Richterstuhl seines Genius ziehen. — So denkt Mercier.

Lenz steht in seiner Auffassung von Gesetz und Gesellschaft zwischen Rousseau und den eben behandelten Franzosen. Zwar ist ihm die Gesellschaft durchaus nicht der Träger der Fortentwicklung, sondern, im Gegenteil, das hemmende Prinzip; aber sie ist nun einmal schlechthin nicht zu beseitigen, man muss mit ihr rechnen. Zwar steht ihm das grosse Individuum stets im Kampfe mit den Gesllschaftsformen und deshalb ausserhalb ihrer Grenzen; aber die Errungenschaften der Individualität können doch nur gesellschaftlich verwertet und segenbringend gemacht werden. Das Individuum verhält sich bei Lenz zur Gesellschaft wie das Ideal zur Wirklichkeit, und die Gesellschaftsformen jedes Zeitpunktes sind zu betrachten als ein Kompromiss zwischen den beiden Gegensätzen. Kämpfend steigt die Entwicklung höher und höher, dem idealen Endziele einer Gemeinschaft von Individuen im lenzischen Sinn entgegen.

Aber gerade das 18. Jahrhundert erscheint Lenz wie allen Stürmer und Drängern in sehr traurigem Lichte. Die Gesellschaftsformen seiner Zeit kommen ihm unglaublich dumpf, unerträglich eng vor. Da ist kein befreiender Individualismus möglich, weil der göttliche Funken des Menschen in Schutt und Moder völlig erstickt scheint. Das 18. Jahrhundert Deutschlands ist ja jene Wirklichkeit, aus der sich die ehemaligen

Stürmer und Dränger Gœthe und Schiller resigniert zurückgezogen haben, um in der imaginären Schönheitswelt Griechenlands einen bessern Boden für ihre Dichtung und Persönlichkeit zu suchen.

Was aber die Klassiker taten, das konnte Lenz, der treue Schüler herderscher Ideen, nicht tun.

Bei seinem grossen Verständnis für hellenische Schönheit mochte Herder oft bedauern, dass seine Zeitgenossen der Griechen edle, einfache Harmonie und stille, selbstverständliche Grösse nicht besassen. Und doch hat er verkündet: wir müssen sein, wie wir sein können, darin liege wahre Grösse und echtes Menschentum. « Jeder liebt sein Land, seine Sitten, seine Sprache, sein Weib, seine Kinder, nicht weil sie die besten, sondern weil sie die bewährten Seinigen sind, und er in ihnen sich und seine Mühe selbst liebt. So gewöhnt sich jeder auch an die schlechteste Speise, an die härteste Lebensart, an die roheste Sitte des rauhesten Klimas und findet zuletzt in ihm Behaglichkeit und Ruhe. Selbst die Zugvögel nisten, wo sie geboren sind, und das schlechteste, rauheste Vaterland hat oft für den Menschenstamm, der sich daran gewöhnte, die ziehendsten Fesseln. Fragen wir also: wo ist des Menschen Vaterland? wo ist der Mittelpunkt der Erde, so wird überall die Antwort sein können: hier, wo du stehst, es sei nahe dem beeisten Pol oder gerade unter der brennenden Mittagsonne[1].» Und aus dieser Gesinnung heraus rief Herder seinen Jüngern zu: « Lasst uns, meine Brüder, auch mitten unter einer Wolke arbeiten: denn wir arbeiten zu einer grossen Zukunft! » Der Weg aber führt unter gotischen Wölbungen ins Freie.

Der Dichter schafft aus der gegenwärtigen Volks-

---

[1] Suphan, Bd. VIII, pag. 26 f.

seele heraus, der Dramatiker fusst in seiner Zeit, so dachte Herder und nach ihm Lenz. Aber während der ideenreiche Lehrer sich damit begnügte nur anzuregen, suchte der Schüler auf seine Weise das Erkannte praktisch, dramatisch durchzuführen; und so kam Lenz auf seine Scheidung der dramatischen Kunst in Tragödie und Komödie.

Auch Diderot und Mercier verlangen den Dramatiker der Gegenwart, auch sie sehen in der dramatischen Kunst lediglich einen Ausdruck der Zeit und der gegenwärtigen Welt der Erscheinungen und des Denkens.

Diderot hat ursprünglich eine unbegrenzte Zahl dramatischer Gattungen aufgestellt, die sich in allen denkbaren Abstufungen zwischen den beiden natürlichen Gegensätzen, Tragödie und Komödie, einfügen. Er ist aber schliesslich doch zu vier vorbildlichen Typen gelangt, um die einzelnen Nuancen besser charakterisieren zu können. Die «lustige» Komödie behandle demnach das Laster, die Fehler, die lächerlichen Eigenheiten des Charakters, die «ernste» Komödie die Tugend und die daraus erwachsende Welt der Pflichten; die «häusliche» Tragödie entnehme ihren Stoff dem Familienkreise und die «hohe» Tragödie dem öffentlichen Leben des politisch bedeutsamen, staatenlenkenden Mannes.

Mercier dagegen erkennt die Quintessenz, den Gipfel der dramatischen, wie aller Kunst überhaupt, in seinem «neuen Drama», das alle Vorzüge des Trauerspiels und der Komödie umschliessen soll. Es soll gesunder, rührender, nützlicher als alle bisher ungeschickterweise gemachten Gattungsunterschiede sein, und alles umfassen, was sich vom Detail des Privatlebens bis zu den Erscheinungen des Gesellschafts- und Staatenlebens an Bedeutsamem erdenken

und beobachten lässt[1]. Diderot wie Mercier schätzen die Tragikomödie nicht. Beide sind überzeugt, dass die Komödie der differenzierten Charakterzeichnung weit weniger bedürfe, als die Tragödie. Und Mercier wiederholt auf diesem Gebiete, was Diderot vor ihm ausgeführt hat. « Die komische Gattung hat Arten und die tragische hat Individua. Ich will mich näher erklären. Der Held einer Tragödie ist der und der Mensch. Er ist Regulus oder Brutus oder Cato und sonst kein anderer. Die vornehmste Person einer Komödie hingegen muss eine grosse Anzahl von Menschen vorstellen ». So schreibt Diderot und, in Abhängigkeit von ihm, Mercier, der die Komödie als ein «Gemälde» der Sitten und nicht als eine Darstellung von Charakteren bezeichnet.[2]

Hier hat Lenz unzweifelhaft seine Anregungen geholt, hier hat er die Bausteine gefunden, die er seiner Grundauffassung von Poesie und Menschheit auf seine Art logisch einzufügen verstand.

Er bemerkt gegen das Ende der «Anmerkungen»: « Meiner Meinung nach wäre immer der Hauptgedanke einer Komödie eine Sache, einer Tragödie eine Person... In der Komödie gehe ich von den Handlungen aus und lasse Personen Teil dran nehmen, welche ich will. Eine Komödie ohne Personen interessiert nicht, eine Tragödie ohne Personen ist ein Widerspruch ». Oder ein andermal: « Die Hauptempfindung in der Komödie ist immer die Begebenheit, die Hauptempfindung in der Tragödie ist die Person, die Schöpferin ihrer Begebenheiten ». Und an einer dritten Stelle der Schrift nennt er die Komödie ein « Volks-

[1] Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 24, 126, 135—6.

[2] Theater des Herrn Diderot, pag. 273, 275, 276. Neuer Versuch über die Schauspielkunst, pag. 78, 91—2, 127.

stück »[1]. « Das wärs nun, meine Herren! ich bin müde, Ihnen mehr zu sagen », meint Lenz und ist froh, nicht zu viel gesagt zu haben. Man hat ihn aber auch nicht verstanden[2], und er ist deshalb in der Selbstrezension des « Neuen Menoza » von neuem auf diesen Punkt besonders zurückgekommen, um wieder nicht verstanden zu werden.

In dieser Selbstrezension steht der Satz: « Komödie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft ». Wenn man nun weiss, was sich Lenz unter dem Begriff Gesellschaft vorstellt, so wird man auch wissen, dass in der Komödie von Handlung als der Tätigkeit der individuellen Persönlichkeit nicht die Rede sein kann Handeln kann nur die Individualität, und die Gesellschaft ist kollektivistisch. Handeln heisst, sich im Sinne seines göttlichen Funkens rücksichtslos vorwärts strebend entwickeln, und die Gesellschaft sucht stets das Gegenwärtige oder gar Zurückliegende zur Norm zu erheben. Die Gesellschaft ist ein Bild der Zustände und hat stets die Tendenz zum Beharren, zur Trägheit: Das Individuum kämpft für die Zukunft und den steten fortschreitenden Fluss der Entwicklung. Die Komödie stellt nun die Gesellschaft, die Tragödie das Individuum vor; die Komödie gibt ein « Gemälde » des Zuständlichen, die Tragödie gestaltet den Willen, über diese Zustände kämpfend hinaus zu kommen.

Man hat Lenz den Vorwurf gemacht, er wolle mit seiner Auffassung von der Komödie den « elendesten Possen und blödsinnigsten Hanswurstiaden »[3] wieder Eingang ins Theater verschaffen. Ein grösseres Missverständnis kann es nicht geben. Lenz nennt

---

[1] Lenzens Schriften, pag. 227, 228, 229.
[2] Vergl. Rauch, Lenz und Shakespeare, pag. 26, 28.
[3] Vergl. ebenda, pag. 28.

die Komödie ein «Volkstück», und warum? Seine Selbstrezension gibt Auskunft: «Ich nenne durchaus Komödie nicht eine Vorstellung, die bloss Lachen erregt, sondern eine Vorstellung, die für jedermann ist... Shakespeares Komödien waren für das Volk, und die Unterscheidung von Lachen und Weinen war nur eine Erfindung späterer Kunstrichter, die nicht einsahen, warum der gröbere Teil des Volkes geneigter zum Lachen als zum Weinen sein, und je näher es dem Stande der Wildheit oder dem Hervorgehen aus demselben, desto mehr sich seine Komödien dem Komischen nähern mussten... Komödie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft, und wenn die ernsthaft wird, kann das Gemälde nicht lachend werden. Daher schrieb Plautus komischer als Terenz, und Molière komischer als Destouches und Beaumarchais. Daher müssen unsere deutschen Komödienschreiber komisch und tragisch zugleich schreiben, weil das Volk, für das sie schreiben oder doch wenigstens schreiben sollten, ein solcher Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit ist. So erschafft der komische Dichter dem tragischen sein Publikum. — Ich habe genug geredet für die, die mich verstehen wollen und verstehen können.»

Wir wollen das näher erklären.

Wie sich das Individuum über die Gesellschaft erhebt, so erhebt sich die Tragödie über die Komödie. Die dramatische Kunst soll aber verstanden werden, soll wirken[1]. Je niedriger nun die Stufe ist, auf der sich die Volksentwicklung befindet, desto weniger wird das Volk selbst wissen, wie unfrei, wie ungöttlich, wie unwürdig es dahinlebt. Es wird über die Kerkermauern seines Milieus gar nicht hinaussehen, es wird

[1] Erich Schmidt, Lenziana, pag. 17.

sich seiner Entwicklungsfähigkeit gar nicht bewusst werden, es wird die Schmach gar nicht fühlen, bloss ein kleines, unbedeutendes Rädchen im Getriebe einer unerbittlichen grossen Maschine zu sein. Zwischen dem wahrhaft Guten und Grossen und dem Schlechten und Unwürdigen wird es nicht unterscheiden können, weil alles Gewöhnung, weil nirgends ein Masstab ist. Und doch wird auch diese niederste Stufe der menschlichen Entwicklung, die Lenz im Gegensatz zu Rousseau in der barbarischen Wildheit sucht, die wahre, innere Menschennatur nicht verleugnen können. Sie wird das Talent gebären, das die Niedrigkeit empfindet und die Besserung der Zustände im Sinne der Individualität will und anstrebt. Der Dramatiker dieser Stufe wird deshalb, um verstanden zu werden, die Zustände durch die Komödie schildern, aber schon seinen innern Masstab anlegen, sie so beleuchten, dass die Unwissenheit dem Volke wie Schuppen von den Augen fällt und ein befreiendes Lachen die Zustände lächerlich findet, dass dadurch der Wille geweckt wird, all diese Popanze und Pagoden von tyrannischen Zuständen zu stürzen. Die Selbsterkenntnis, das Bewusstsein, dass man ein besseres Leben verdiene, wird erwachen. Und darin sieht Lenz den ersten Schritt der «Besserung», der Entwicklung[1].

Das Volk hat in seinen besten Köpfen seine Aufgabe erkannt. Es regt sich in ihm der Wille zur Tat, der Wille stärker zu sein, als der Druck enger Verhältnisse. Der dramatische Ausdruck dieser zweiten Stufe ist die Komödie, worin man wohl noch über die Verhältnisse lacht, aber schon traurig gestimmt wird, weil man sieht, wie die ersten Regungen der individuellen Befreiung im schwachen, ungeübten Kampf

[1] Hassencamp, Euphorion, Bd. III., Brief 8.

gegen die alteingesessenen Zustände und ihre Organe kraftlos und wirkungslos absterben. Und doch muss es über diesen Komödien mit ihrem «Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit» wie eine Ahnung und Hoffnung liegen, dass es dereinst den bessern Elementen im Volke doch gelingen werde, sich kämpfend zu behaupten.

Langsam, durch die verschiedensten und abgestuftesten Nuancen hindurch, nähert sich die Komödie der Tragödie, wo zum erstenmal wirklich ein Individuum auftritt und bewusst, aus seiner innern Natur, aus seinem Gefühl heraus, handelt. Aber auch in dieser entwickelten Zeit wird die Komödie ihre vorbereitende Aufgabe immer noch lösen müssen; denn stets wird die Tragödie nur für dasjenige Publikum wirksam sein, das den geschichtlichen Entwicklungsgedanken im Helden nach seinem «Wert auszumessen imstande ist».

Die Komödie hat Menschen geschildert, die in den Banden der Gesellschaft höchstens seufzen können, die aber noch nicht fähig sind, sich ausserhalb ihres Bannkreises als Persönlichkeit hinzustellen und sie zu bekämpfen. Ihnen gegenüber ruft der Held des Trauerspiels aus: «Aber heisst das gelebt? heisst das seine Existenz gefühlt, seine selbständige Existenz, den Funken von Gott?»[1]

Dem Trauerspiel genügen also kleine, schwache, biegsame Menschen nicht, es braucht «Kerle», Persönlichkeiten, die die sittliche Kraft ihres Innern durchsetzen. Das Trauerspiel bekommt seine einheitliche «Handlung» in dem sich vollziehenden Kampf eines Voranschreitenden gegen eine allzu konservative Kulturstufe irgend einer Zeitepoche. Das Gegenspiel

---

[1] Erich Schmidt, Lenziana, pag. 16—18.

liegt im Widerstand der gesellschaftlichen Organe, die schliesslich den Helden physisch niederringen, aber den Sieg seiner Ideen doch nicht verhindern können. Die Hauptperson einer Tragödie kann aber auch untergehen, weil sie selbst zu stark in jenen Banden steckt, die sie sprengen will, weil sie selbst zu wenig « handelt » und deshalb die Macht der Gesellschaft zu sehr über sich Herr werden lässt. In diesem Falle neigt sich die Tragödie dem Bereich der Komödie zu, wo zwar vieles geschieht, aber nicht « gehandelt » wird.

Lenz kennt eigentlich nur zwei Möglichkeiten der dramatischen Kunst: die Komödie und die Tragödie im oben gezeichneten Sinne. Tragödie wird es aber immer geben, bis die Menschheit eine Gemeinschaft von Individualitäten, von Persönlichkeiten geworden ist, und das ist ein ideales Ziel, bis das Göttliche in uns sich voll und ungehemmt ausleben kann.

Darüber nun, ob eine Zeitepoche oder auch nur ein Teil ihrer Erscheinungen in der Form der Tragödie oder der Komödie gestaltet werden soll, entscheidet der Standpunkt des Dramatikers. Wie Lenz über das 18. Jahrhundert gedacht hat, wissen wir, es ist ihm ein « Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit », und Lenz schreibt deshalb als Produktiver Komödien. Er hat sich zu jenem kühnen Optimismus des « Götz » seiner ganzen Natur nach nicht aufrecken können. Er war als Mensch im Sinne seiner Theorie selbst nicht völlig « Persönlichkeit » und besass als Künstler jene energische Kraft nicht, alles durchsetzen zu können, was er als Grosses erkannt. Er leistete nicht, was er ahnte, er rief dem kommenden Geschlecht, weil er sich selbst zu schwach fühlte: zu vollenden, was er ahnungsvoll begonnen

II. Die Sprache.

« Die Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien ist die Fundgrube der Natur, hier allein schlägt die Wünschelrute des Genies an. Und sie allein bestimmt die unendliche Mannigfaltigkeit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt. Nur ein Alexander und nach ihm keiner mehr, und alle Wut der Parallelköpfe und Parallelbiographen wird es nicht dahin bringen, eine vollkommen getreue Kopie von ihm aufzuweisen.»[1]

Diese Mannigfaltigkeit der Charaktere kann also der Dichter durch die Handlungen vorstellen. Diese können aber gerade die feinsten Nuancen nicht ausdrücken, und deshalb greift der gestaltende Dichter des Sturm und Drangs neben der Handlung zu dem künstlerischen Ausdrucksmittel der Sprache. Ja, über diese hinaus begegnen wir bei Lenz in seinen ersten Komödien schon der späteren Errungenschaft: der Stimmung.

In den « Anmerkungen » rühmt Lenz an Shakespeare vor allem anderen zweierlei: seine den Begriff Mensch ganz erfüllenden Gestalten und seine Sprache. « Seine Sprache ist die Sprache des kühnsten Genius, der Erd und Himmel aufwühlt, Ausdruck zu den ihm zuströmenden Gedanken zu finden.»[2] Der Sturm und Drang ist sich bewusst, dass in der Sprache all jener Reichtum wie in tiefen Schächten verborgen liegt, der sich in den Gewalten der Leidenschaften, der Liebe besonders, ausdrückt. Das war ein gewaltiger Fortschritt; denn man braucht nur zu Gellert zurück-

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 219.

[2] Ebenda, Bd. II, pag. 229.

zukehren, um in seiner «Schwedischen Gräfin» zu lesen: «Die Sprache ist nie ärmer, als wenn man die gewaltsamen Leidenschaften der Liebe und des Schmerzes ausdrücken will.»

Nichts hat der Sturm und Drang höher gehalten als die Sprache; denn sie ist die gemeinsame Wurzel, aus der Sinnlichkeit und Verstand als zwei Stämme der menschlichen Erkenntnis entspringen.[1] Durch das «göttliche Geschenk der Rede» haben die Menschen erst die Triebfeder wahrer Menschlichkeit bekommen. Göttlich und frei ist die Sprache: sie duldet keine Sklavenketten, so wenig wie die wahre Persönlichkeit, deren Ausdrucksmittel sie ja ist. Und deshalb besitzt sie alle Eigenschaften des individuellen Menschen, des Charakters, sie handelt, sie ist energisch. «Handlung, sagte Demosthenes, ist die Seele der Beredsamkeit und auch der Schreibart.»[2]

Die Stürmer und Dränger haben aber auch gerade auf diesem Gebiet grosse Vorbilder gehabt. Von Lessing holten sie die epigrammatische Kürze des Ausdrucks, von Rousseau das mächtige blutvolle leidenschaftliche Leben,[3] vom Volkslied die schlichte Ursprünglichkeit und von Shakespeare die ungeheure dramatische Energie und formten sich ihre Sprache als mächtiges Werkzeug der Charakteristik.

So ist es kein Wunder, dass Lenz in Strassburg gerade auf dem Gebiet der Sprache am segensreichsten wirkte und im Sinne Hamanns und Herders ihren Ausbau verlangte. Am 2. und 9. November 1775 hat er als Sekretär jener Gesellschaft, die aus

[1] Hamanns Schriften, Bd. VIII, pag. 10, Bd. I, pag. 449.
[2] Ebenda, Bd. II, pag. 111.
[3] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 211.

dem salzmannschen Kreise hervorgegangen war, zwei Sprachvorträge gehalten.[1]

Er stellt grosse Anforderungen an die deutsche Sprache. Auswahl und Mass, Berechnung der Kräfte und Wirkungen, Kürze und Bestimmtheit, Eigenart und Nationalcharakter verlangt er, gibt aber zu, dass man an fremden Sprachen und ihren Vorzügen ein Mittel zum Schliffe der eigenen besitze und dieses nicht aus Nationalhochmut verwerfen dürfe. Ohne rastlose Arbeit sei das Ziel nicht zu erreichen; denn ihm « scheinen in unserer Sprache noch unendlich viele Handlungen und Empfindungen unserer Seele namenlos.» Nach lutherischem Vorbild fordert er, dass man dem gemeinen Manne auf den Mund sehen und lernen müsse, wie sich die Natur bei gewissen Anlässen ausdrückt, dass man diese auf dem Punkte der Leidenschaft ertappen und ihr da die Ausdrücke abstehlen solle, die uns mit der Sache selbst auf ewig entschwunden schienen.

Künstlerische Absicht leitet ihn natürlich vor allem, obwohl ihm die Sprache von allgemeiner Wichtigkeit ist: « Soll ich Ihnen zu bedenken geben, wie viel nicht allein in den Wissenschaften, wie viel selbst im Handel und Wandel und allen andern Begebnissen des menschlichen Lebens, die Liebe und Freundschaft selbst nicht ausgenommen, auf die Sprache ankomme, auf die Art, andern seine Gedanken und Wünsche auszudrücken?»

In der Sprache drückt sich wie in den Handlungen der dramatischen Person die « Idee » des Dichters, sein Hauptzweck der Kunst aus. Durch sie und ihre Charakteristik, durch den Dialog, wirft der echte und moderne Dramatiker seine Schlingen für

---

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 318, 326.

die Herzen des Publikums aus und sucht all die tausend Köpfe wegzuzaubern und willig zu machen, ihm zu folgen.[1] Er zeigt ihnen die Kämpfergestalt der Individualität und in ihr den grossen Trieb zur Vollkommenheit als Ausfluss der göttlichen Seele.

12. Schluss.

Lenz hat sich in der Selbstrezension des «Neuen Menoza» schon über Missverständnisse beklagt und Wieland angeraten, die «Anmerkungen» genauer durchzulesen, bevor er ihn einseitig kritisiere. Er fühlte, dass man ihn nicht verstand, und dass der Autor der «Soldaten» und des «Hofmeister» auf eine Beurteilung rechnen musste, mit der man dem Verfasser der «Anmerkungen« und der zugehörigen Schriften nicht genügte. Es konnte den Zeitgenossen auch kaum gelingen, den krankhaft seltsamen und bizarren Menschen vom Schriftsteller zu trennen, bei dem sich auf den ersten Blick das zu wiederholen schien, was der nähere Umgang mit dem mixtum compositum zur Genüge lehrte.[2] Neben den künstlerisch wertlosen, nackt ausgesprochenen Tendenzen und Moralzöpfchen, Szenen von meisterhafter Gestaltungsfähigkeit und Figuren von prächtiger Selbstverständlichkeit, aus dem skizzenhaft hingeworfenen Ganzen herausragend Situationen voll Leben, Farbe und Stimmung, neben dem «seltsamen Einfall» der geniale Griff, neben dem «Vernunftlosen der tiefe Blick.» Der Künstler Lenz kann uns gewiss keine

[1] Lenzens Schriften, Bd. II, pag. 216, 219.

[2] Lenz in Briefen, pag. 23, 24, 25, 31, 32, 38, 53, 59, 61, 66, 77, 93, usw.

Befriedigung gewähren, weil er nie auch nur annähernd erreicht, was er eigentlich anstrebt. Lenz hat dies selbst gefühlt, hat seine dramatischen Werke künstlerische Leistungen zweiten Ranges, Komödien, und einmal mit hinreichender Deutlichkeit nachlässig zusammengekleckste Gemälde genannt. Dass es ihm nicht gelang, wahre Tragödien zu schaffen, war nicht bloss die Schuld des 18. Jahrhunderts, sondern auch begründet in seinem eigenen künstlerischen Mangel, in seiner persönlichen Unfähigkeit, die Schönheit echter Persönlichkeit, hohen Menschentums aus sich heraus zu gestalten. Er konnte nicht mehr geben, als er besass. Er war wie der Mensch der Komödie — in seinem Sinne — einer, der zwar « gross ahnte, aber nichts leistete.»

Wenn wir deshalb Lenz von seiner besten Seite kennen lernen wollen, so müssen wir ihn dort aufsuchen, wo er seine Ahnungen ausspricht, wo er mit Kolumbus' Schifferjungen auf den Mast klettert, um das Neuland zu erspähen, wo er dem kommenden Jahrhundert, dem grösseren Geschlecht ruft, um das zu erfüllen, wozu er sich selbst zu schwach fühlte. In seiner Theorie, in den « Anmerkungen » und was mit ihnen zusammenhängt, finden wir die Stellung, aus der wir dem « undefinibelsten » Individuum einigermassen gerecht werden können. Wenn er auch im einzelnen von allen Seiten her Anregungen empfangen hat, so ist doch die ganze Art, mit der er das System seiner dramaturgischen Ideen aufbaut, eine originelle. Aus seiner Genielehre erklärt sich seine Charakterlehre und aus dieser alles, was er über das Drama theoretisch ausgesprochen.

Lessing hat die « Anmerkungen » ein Gewäsch genannt. Bei der Kunde von Lenzens Tod im Jahre 1792 hiess es in der « Allgemeinen deutschen Lite-

raturzeitung»: Er starb von wenigen betrauert, von keinem vermisst. Schon Schiller redete von ihm wie von einem längst Verschollenen und Gœthe hat ihn mit einem vorüberziehenden Meteor verglichen.

Das 19. Jahrhundert dachte anders. Seit Dr. Georg Friedrich Dumpf 1816 an alle Literaturfreunde die Bitte um Beiträge zu seiner Lenziana richtete, damit er «dem Toten ein Totenopfer» bringen könne, hat das Interesse stets zugenommen. Man stritt um ihn wie um alle problematischen Gestalten unserer Literatur. Blinde Verurteiler suchten ihn hochmütig der Verachtung preiszugeben, blinde Verehrer den Dichter in ihm auf komische Weise zu erhöhen. Und immer hat man nur den Dichter im Auge gehabt.

Den Einfluss seiner Ideen, seines Wollens, finden wir merkwürdiger- und doch erklärlicherweise weit mehr bei den produktiven Gestalten des 19. Jahrhunderts, bei Dramatikern wie Grabbe, Georg Büchner, Hebbel, aber auch in den Bestrebungen des «jüngstdeutschen» Naturalismus. Überall dort, wo eine wahrheitsdurstige neue Kunstbewegung mit klarer oder undeutlicher Erkenntnis der Ziele in den Gründen des Volkslebens nach verborgenen Quellen der Poesie sucht, die vorangegangenen Epochen kaum denkbar gewesen, finden wir seine Spur. Überall, wo sich auch nur das wieder ausgesprochene Bemühen der Vergeistigung selbst des scheinbar gemeinsten und widerstrebendsten Stoffes verkündet, taucht Lenzens Schatten auf: «Ein feines zugespitztes Gesichtchen, ein scharfer, still lauernder Blick und die liebe Mutter Natur im Herzen und auf der Zunge.»



Inhalt.

I. Einleitung.

II. Lenzens „Anmerkungen“.



